البؤساء وأنا كارنينا
ولع السينما يتجدد

التحرير
شعب وميدان

بوكر العربية
صداع كل عام

محمود عبد العزيز
روح السودان



العدد 64 -فبراير 2013
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

مجاناً كتاب:
ثورة الأدب
محمد حسين هيكل

الصندوق
أسطورة حلوة.. أسطورة مـــرة

صدر في سلسلة كتاب الدوحة:



وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

ثقافة الحوار

استبدَّ بي هذا العنوان وأنا أحضر جلسات المؤتمر الدولي الرابع «الخطابة والمناظرة والحوار : نحو تأصيل منهجية التمكين في مؤسساتنا التعليمية» الذي نظمه مركز مناظرات قطر (عضو في مؤسسة قطر)خلال الفترة من 11إلى 13 يناير 2013 بمركز قطر للمؤتمرات، ودعا إليه معاهد وجمعيات دولية متخصصة في المناظرة والحوار.

أتاح هذا المؤتمر فرصاً عديدة للاطلاع على التجارب العلمية والعملية في مجالات الخطابة والمناظرة والحوار، وأسهم من خلال جلساته المتنوعة في تبادل الخبرات والآراء وتكوين العلاقات ومناقشة الأفكار مع مناظرين ومفكرين من مختلف أنحاء العالم، كما نجح المؤتمر في استقطاب شرائح عديدة من المجتمع لمتابعة الجلسات والمشاركة في المناقشات.

وفي كلمة سموها في افتتاح المؤتمر أكدت صاحبة السمو الشيخة موزا بنت ناصر أنه «إذا أردنا أن نبني عالماً آمناً وأجيالاً تنزع إلى السلام فلا مناص من تربية هذه الأجيال على ثقافة الحوار بدلاً من ثقافة العنف وتنشئة الطلبة على التعبير عن الرأي والقبول بالآخر ورأيه إلى جانب دعم الميل نحو نقد الواقع والإيمان بأن الجدل هو سر التطور كما أثبت ذلك تاريخ الفكر في العالم».

يكتسب الحوار أهميته من كونه جزءاً أساسياً في حياة الفرد، وهو حاجة ضرورية لتواصله مع غيره بل مع نفسه في كثير من الأحيان، ولذا يغدو مهماً أن يتعلم الفرد أصول الحوار ويتقن وسائله الفاعلة ويعتاد ثقافته بكل مكوناتها، ولكن أين يتعلم؟ وكيف يتعلم؟

تعَدّ الأسرة أول مدرسة يتلقى فيها الفرد تعليمه أمور حياته، وهي النواة الأساسية التي يتشكل فيها تعامله مع غيره، ومن هنا تبرز أهمية الحوار داخل المحيط الأسري حيث تتشكل المفاهيم الإيجابية ووجهات النظر والآراء السديدة من خلال المناقشات البناءة وتبادل الأفكار واحترام وجهات النظر وسيادة مبدأ الإقناع بالحجة والمنطق، وبالاعتياد على ذلك تترسخ قيم الثقة بالنفس والاحترام المتبادل والتفكير الناقد. ولا شك أن انعدام هذا الحوار الأسري سيؤثر سلباً في تكوين الفرد الثقافي والاجتماعي مما يعرضه لمشكلات اجتماعية عديدة يصعب علاجها مستقبلاً.

ويأخذ الحوار في كل مراحل التعليم مكانة كبيرة، وتكتسب المناهج أهميتها وتميزها من اعتمادها الحوار مطلباً أساسياً في تكوين المهارات وتعزيز القدرات الفردية والجماعية، وجعله ركيزة أولى في التدريس، مما يسهم في تعميق ثقافة الحوار وتنمية القدرات الحوارية وتفعيل التفكير النقدي وتشجيع الابتكار في مجال صناعة الأفكار.

ويمتد الحوار خارج الأسرة والمدرسة والجامعة ليشمل المحيط الاجتماعي بأسره ويصبح من الضروري العمل على نشر ثقافة الحوار في المجتمع بإقامة دورات تدريبية وورش عمل من أجل ترسيخ مبادئ الحوار واستراتيجياته، مما يسهم في تنشئة حوارية متوازنة لشباب واع يدرك تحدياته، ويقدر حاجته للمشاركة والتفاعل مع الآخرين لبناء عالم يسوده السلام والاحترام المتبادل، واعتماد الحوار البناء وسيلة لمعالجة كل القضايا والمشكلات في الحاضر والمستقبل.

رئيس التحرير

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:

تليفون : 44022295 (974+)

تليفون - فاكس : 44022690 (974+)

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:

34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،

شقة 25 ميدان التحرير

تليفاكس: 5783770

البريد الإلكتروني:

aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 64

السنة الخامسة - العدد الرابع والستون
ربيع الأول 1434 - فبراير 2013

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007.
توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمـيـركـا	100 دولار
كـنـدا واسـتـراليـا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com
doha.distribution@yahoo.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 0096777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

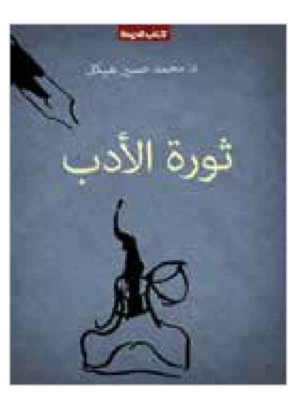
الأسعار

دولة قطر	10 ريالات	الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
مملكة البحرين	دينار واحد	الجمهورية العراقية	3000 دينار
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم	المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
سلطنة عمان	800 بيسة	الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
دولة الكويت	دينار واحد	جمهورية السودان	1.5 جنيه
المملكة العربية السعودية	10 ريالات	موريتانيا	100 أوقية
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات	فلسطين	1 دينار أردني
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير	الصومال	1500 شلن
الجمهورية التونسية	2 دينار	بريطانيا	4 جنيهات
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً	دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
المملكة المغربية	15 درهماً	الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة	كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف الأول:

لوحة الغلاف
مانا نيستاني -إيران

مجاناً مع العدد:



ثورة الأدب
د. محمد حسين هيكل



ملف العدد

الصندوق





عندما تزلزت الأرض تحت أقدام السودانيين

رحيل المغني

وجدي كامل

لم يتوحدوا على حزن واحد عريض وكثيف، ولم تتقاطر حشود السودانيين بهذا النحو الاستثنائي منذ زيارة الرئيس المصري الراحل جمال عبد الناصر للخرطوم عام 1967 أو وصول الزعيم جون قرنق إليها، مثلما تقاطرت وانهمرت أعدادهم الغفيرة على جانبي الشوارع المؤدية إلى المطار عند انتظارهم لجثمان المغني الأشهر، البالغ الشعبية محمود عبد العزيز الذي وافته المنية بالأردن صباح الخميس - السابع عشر من يناير - كانون الثاني هذا العام.

ركضاً من المطار إلى (حي المزاد) الشعبي البسيط بالخرطوم بحري شوهد المروَّعون المصدومون من الشباب وهم لا يلوون على شيء سوى إلقاء نظرة الوداع على مغنٍ شغل لياليهم وغسل جراحاتهم بأغانيه لفترة تقترب من ثلاثة عقود.

سارعت الأجهزة الأمنية للدولة بإرسال طائرة خاصة لحمل الجثمان من العاصمة الأردنية، وتنافست الأحزاب والقوى السياسية المعارضة في إصدار البيانات وتسطير خطابات الفقد وتقديم واجب العزاء في تقاطعات ساخنة مع عشرات من حالات الإغماء، وتداخل عويل نساء الحي مع الصراخ الهستيري للقادمين والذي غطته في معظم الأحيان إنذارات عربات الإسعاف والأصوات الغليظة للرجال المنتشرين طلباً للاستغفار والرحمة.

خرج محمود عبد العزيز للحياة في أكتوبر عام 1967، وأظهر منذ الطفولة الباكرة تفرداً لافتاً في خامة الصوت وأسلوب الأداء عبر الأناشيد المدرسية وبرنامج جنة الأطفال بتليفزيون السودان والذي غالباً ما أوكل اليه أداء الأغاني المصاحبة للتمثيليات والأدوار التي تتطلب مهارة في الأداء الغنائي. التحق الفقيد بعدها بقصر الشباب والأطفال حيث نضجت موهبته، وأصبح يؤدي الأغاني المسموعة لكبار المغنين، ولكن على نكهته وبأسلوبه





الذي أخذ من أسلوب المغنيين الهادي الجبل، والصومالي الراحل أحمد ربشة. قَلَّده النميري في أواخر السبعينيات جائزة الكشاف الأعظم، ومنذ أواسط الثمانينيات أضحى صوت محمود مألوفاً عبر الحفلات ومناسبات الأفراح لسكان منطقته التي انتشر غناؤه بها عن طريق مركز الشباب الذي لم يعرف صوتاً مماثلاً أجمل من صوته. ولكن جاءت الانطلاقة القصوى والمدهشة للمغني الشاب عندما بدأ في إصدار ألبوماته الشخصية والتي تسابق كبار الملحنين والموسيقيين السودانيين على التوقيع بألحانهم فيها. لحّن له كل من عبد اللطيف خضر، ويوسف الموصلي، وأحمد المك، ويوسف القديل، وهيثم عباس، وناصر عبد العزيز، ود. الفتح حسين وآخرين فاستطاع أن يصدر في قرابة عقدين حوالي ثلاثين ألبوماً غنائياً.

تتلخص مأثرة المغني الراحل في تغطية مضامينه الغنائية لكافة ممثلي الثقافات السودانية وتنوعه العرقي من شماله إلى جنوبه (القديم)، ومن شرقه إلى غربه. ولا غرابة أن ذكر أحد التقارير القادمة في تعزيته من جمهورية جنوب السودان أن الجنوبيين أرادوا قبل أعوام الاستفتاء على مغنٍ شمالي وآخر جنوبي يفوزان بالقدر الأعلى من إعجاب الجماهير، وكم كانت المفاجأة عندما كان المغنيان الفائزان مغنياً واحداً هو محمود عبد العزيز. غير أن سر الشعبية الهائلة التي تمتع بها محمود يكمن في أن مصيره الحياتي وتفاصيل التجربة اليومية له قد عكست سائر مصائر وتجارب أبناء جيله والأجيال اللاحقة في مواجهاتها لواقع حياتي ووجودي شرس لا يخلو من تراجع حرج في فرص الحريات الشخصية والعامة ووقوعهم تحت مزدوجات من الحروب الأهلية والأزمات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

أما على المستوى الفردي فقد عَبَّر الراحل عن معاناة متنوعة بين السجون والعقوبات الجسدية التي تم تنفيذها عليه من قبل شرطة النظام العام التي جعلت استهدافه في أوقات كثيرة هدفاً عزيزاً لها.

ولا يمكن استبعاد الرغبات السياسية للحزب الحاكم وغريمته الحركة الشعبية في استخدام المغني الفذ في محاولة إغوائه وجعله متحدثاً غنائياً باسمهما. فمحمود عندما تكاثرت عليه العقوبات الجسدية من قبل أمن وشرطة النظام نظر في الحركة الشعبية، واقترب منها بوصفها مخلّصاً وحائطاً بمقدورها توفير قسط من الحماية له. ولكن انشطار البلاد وانفصال الجنوب كانا قد أعلنا ضعف الشق الشمالي للحركة الشعبية، وتحرك الحائط بالمغني الذي كأنما اختار السلام مع الحزب الحاكم بطريقته الشخصية، وصار كثيراً ما يتردد مغنياً في مناسباته وحفلاته.

من أهم الملاحظات التي يمكن إيرادها هنا أن الارتحال السياسي للمغني لم يعن تغييراً في حب ومحبة الملايين من معجبيه ومحبيه من الشباب بل ظلوا أوفياء مخلصين له، متدافعين أينما حل، ومتى ما أحيا حفلاً. أكسبوه الألقاب والأسماء التقديرية، ونادوه بـ(الجان) و(الحوت)، وعندما حضر الجثمان كانوا يكتبون على اللافتات: سكت الرباب، ورحل الغمام.

في العام الفائت ابتدأت الأمراض تفتك بالجسد النحيل العليل. فمن انفجار للقرحة في الاثني عشر، إلى تسمم في الدم، إلى تعطّل في وظائف الكلى والكبد.

تم نقل عبد العزيز إلى مستشفى ابن الهيثم بالعاصمة الأردنية عمان التي ما إن قضى بها بعض أيام حتى تدهورت حالته الصحية أكثر مما سبق بحدوث نزيف بالمخ تطور إلى انعدام الكهرباء بالدماغ ثم توقّف بالقلب.

توقف قلب المغني الجميل، ولكن خلدت أغانيه وأعماله الخيرية التي لا ينساها له الكثير من السودانيين ممن وقف بجانبهم وأعانهم. غاب المغني محمود عبد العزيز محبوب الملايين، وكأنما أراد بغيابه تأكيد أن الحب أبقى وأثمن هدايا الإنسان على الإطلاق.





من أجل مجلس وطني للثقافة

الرباط - إدريس علوش

التقى رئيس الحكومة المغربية عبد الإله بنكيران، يوم الأربعاء 19 ديسمبر 2012، وفداً عن اتحاد كتاب المغرب، وآخر يمثّل النقابة المغربية لمحترفي المسرح والنقابة الحرة للموسيقيين المغاربة والنقابة الوطنية للمهن الموسيقية، على خلفية التباحث والتواصل في قضايا الإبداع المغربي وهموم المبدعين المغاربة كتّاباً كانوا أو فنانين.

حدثٌ قد يُعدّ من الأهمية بمكان إذا ما خرج عن شكليات البروتوكولات الاعتيادية التي تنتهي خلاصتها بنهاية اللقاء وأخذ صور للذكرى وأخرى قد تصلح لتأثيت جداريات الفايسبوك وبعض المواقع الإليكترونية والصحف والمجلات والتغطيات الإخبارية لوسائل الإعلام ووسائطه المرئية البصرية ونظيرتها السمعية.

عبد الرحيم العلام رئيس اتحاد كتاب المغرب الذي كان مرفقاً ببعض أعضاء المكتب التنفيذي للاتحاد نوّه بهذا اللقاء التواصلي واعتبره خطوة أساسية وإيجابية بالإضافة إلى كونها تدخل في صلب اهتمامات الاتحاد وأفق انتظاراته والتي حددها رئيس الاتحاد عبد الرحيم العلام في ثلاثة أبعاد أساسية تخص الوضع الاعتباري للمثقف، والسياسة الثقافية، والدبلوماسية الثقافية. كما نَوّهَ بالترحيب الذي أبداه رئيس الحكومة واستعداد حكومته للأخذ بعين الاعتبار المطالب التي تقدم بها الاتحاد للنهوض بالثقافة المغربية وبلورة مجالاتها الحيوية.

وزير الاتّصال والناطق الرسمي باسم الحكومة مصطفى الخلفي حضر أشغال اللقاء وصرح بأنه كان فرصة لتأكيد أهمية الثقافة والعمل على إعادة الاعتبار لوضع المثقف وإرساء مقاربة تشاركية لتنزيل المقتضيات الدستورية، التي نصت على إحداث المجلس الوطني للغات والثقافة.

هنا وتجدر الإشارة إلى أن الوضع الاعتباري للكاتب والمبدع والفنان في المغرب لم يبرح مكانه، وظل على ما هو عليه بحيث تبقى أرض الله الواسعة هي المجال الحيوي لهذا الأخير سواء كان كاتباً أو مسرحياً أو موسيقياً أو تشكيلياً لتدبير شؤون قوته وأخذ زمام المبادرة الذاتية لمحاولات العيش والبقاء على قيد الوجود والإبداع معاً. والاستثناء الوحيد الذي حدث مؤخراً وعلى عهد وزيرة الثقافة السابقة الفنانة المسرحية ثريا جبران التي منحت بطاقة الفنان للمشتغلين بحقول الفن المسرحي والموسيقي والتشكيلي،وان كانت هذه البطاقة رغم أهميتها لا تستجيب لشروط التغطيتين الصحية والاجتماعية،وهنا هو الأساس في استحداثها،ولا أهمية لها في غياب تفعيل جوهر بنودها.

يتطلع الآن في المغرب كل الممارسين والفاعلين الأساسيين والمنتجين في الحقل الثقافي المغربي في مجالات كل أشكال التعبير الفني والإبداعي والثقافي إلى الدور الذي يمكن أن يلعبه المجلس الوطني للغات والثقافة الذي أقره الدستور الجديد علّه يستجيب بشكل مؤسساتي لأفق انتظار المغاربة المندمجين عضوياً في الرهان الثقافي وإلحاقه بقاطرة التنمية المستدامة.



مراكز ثقافية ممنوعة

الخرطوم - طاهر محمد علي

أثار إغلاق السلطات السودانية لمراكز ثقافية في العاصمة الخرطوم جدلاً واسعاً بشأن الحريات، وقمع أصوات المجتمع المدني ما حدا بمثقفين للانتقال إلى خط المواجهة مع الحكومة.

وكانت السلطات السودانية أصدرت قراراً بإيقاف نشاط «مركز بيت الفنون»، «مركز الدراسات السودانية»، وسحب ترخيص «مركز الخاتم عدلان للاستنارة» في اليوم الأخير من ديسمبر/كانون الأول الماضي بتهمة تسلم أموال من جهات أجنبية، والتفكير في الإطاحة بالنظام.

ردود الفعل تنامت على إثر انتشار خبر الإغلاق، حيث أبدت الأوساط الثقافية والأكاديمية أسفها لفقدان تلك المراكز لكونها تمثل رصيداً للباحثين الذين يتوافدون على مكتباتها، فضلاً عن أنشطة أخرى تتعلق بإقامة الندوات والحوارات وإصدار الكتب والدوريات. واعتبر مثقفون ما أنجزه مركز الدراسات السودانية وحده لم تنجزه كافة وزارات الثقافة السودانية طوال ربع قرن. وقرار الغلق إنما هو خطوة في مسلسل النظام لإسكات المعارضة وإغلاق الصحف المستقلة وإصدار قانون جديد للصحافة لا يتيح إمكانية الرأي الحر، أو النقد، ويتم التوجه الآن لما تبقى من منظمات المجتمع المدني ونقاط الاستنارة في المجتمع السوداني في سبيل تصفية كافة أشكال المعارضة.

وقالت رئيسة اللجنة التنفيذية لحملة الدفاع عن حرية التعبير والنشر آمال عباس: «لابد من تصعيد حملات الدفاع لأن الإغلاق لن يقف عند مركز واحد»، معتبرة أنها بداية هجمة جديدة ضد نشر الوعي وهو ما يستوجب المواجهة. مبينة أن الإغلاق يدّل على تخوف السلطات مما تقدمه الكيانات المعنية، حيث يريدون وقفها حتى تتسنى لهم صياغة دستور دون مشورة القوى الأخرى.

من جهته، أكد مدير مركز الخاتم عدلان الباقر العفيف أن المركز نفسه ظل يسلم مفوضية العون الإنساني سنوياً ميزانية مراجعة معتمدة تحوي كل الأنشطة والبرامج، لكنهم لم يتلقوا أي ملاحظات سلبية على تقاريرهم السنوية. وأضافت أروى الربيع نائبه مدير المركز: «إن الحكومة لجأت إلى قرار الإغلاق بعد أن ضاقت ذرعاً بالدور التوعوي الذي تقوم به منظمات المجتمع المدني والمراكز الثقافية». مؤكدة أن «الهجمة على المراكز الثقافية كانت متوقعة لأنها بدأت بتقرير أمني خجول نشرته صحيفة يومية تتمتع بحظوة لدى متخذي القرار السيادي في البلاد». وأشارت الربيع إلى أن مفوضية العون الإنساني تعسفت في استخدام نصوص فضفاضة واردة بالقانون لإيقاف نشاط المراكز الثقافية، وذلك بناء على مغالطات واتهامات جزافية وردت في التقرير المشار إليه تدمغ الناشطين في المجال الثقافي بالتخابر مع جهات أجنبية.

وسبق للقيادي في حزب المؤتمر الوطني الحاكم السموأل خلف الله، وزير الثقافة السابق، اتهام جهات معارضة للحكومة، باستغلال مراكز ثقافية لدول استعمارية وأخرى وطنية لممارسة أنشطة سياسية ضد الفكر الإسلامي والفطرة الإنسانية، لافتاً إلى أن بعض المنظمات الثقافية السودانية تعمل على نشر الفكر الشيعي رغم عدم قناعتها به. وأشار قانونيون إلى أن الاحتجاجات ستتواصل من قبل منظمات المجتمع المدني والمراكز الثقافية والقوى الوطنية بالوسائل السلمية ضد التضييق على الحريات، واللجوء إلى القضاء، لكون الإجراء الذي أقدمت عليه السلطات منافياً للدستور. في السياق نفسه، قال مدير مركز الدراسات السودانية الدكتور حيدر إبراهيم إن قرار إغلاق مركزه يؤكد على حالة الارتباك التي يعيشها النظام، مبيناً أنه «يلجأ إلى الابتزاز وإظهار القوة والقدرة على القمع».

وأصدر إبراهيم بياناً تحدى فيه السلطات إثبات المزاعم التي وردت في أمر الإغلاق مشيراً إلى أن القرار لم يوضح غير سببين، لكنه أطلق العنان لحديث غير مسؤول عن أموال واتصالات مع جهات أجنبية مع ضبط وثائق، وتحدى حيدر وزارة الثقافة أن تقوم بنشر الوثائق ثم تقدمها للنيابة للتحقيق. وألقى المتحدث باللائمة على جزء كبير من العاملين في منظمات المجتمع المدني لصمتهم الدائم حيال التهم التي تكال إليهم باستلام أموال من جهات أجنبية في الوقت الذي تعتمد فيه على الدعم الأهلي والخيري من أفراد ومؤسسات داخل البلاد وخارجها.



كُتّاب الجزائر

حقوق مهضومة

الجزائر: نوّارة لـحرش

عاد، مؤخراً، النقاش بين الأوساط الثقافية، في الجزائر، عن حقوق الكتاب المهضومة من طرف الناشرين وديوان حقوق المؤلف، وعن سرقة حقوق كتب أدباء متوفين. مشكلة تظل عالقة في علاقة الكاتب بالناشر، مع تواصل عدم تطبيق نصوص القوانين المتصلة بالمجال ذاته، فكثيراً ما يجد الكاتب نفسه ضحية معادلة ربحية، ينتفع منها الناشر ويخرج منها المؤلف صفر اليدين. حول هذه الإشكالية يقول الكاتب عز الدين جوهري: «من أجلِ حديث فاضحٍ كاشف لهِنّات دُورِ النَّشْرِ، ورَقَصَاتها علَى جماجمِ الكتّاب والمؤلفين، كانَ لابدَّ منْ حديث مؤلمٍ عنْ منهَجِها الحقيقيِّ، ورسالتها الثَّقافيةِ النَّبيلة، وتحوُّلها إلى وحشٍ كاسرٍ أجهزَ علَى أحْلامِ الكُتَّاب في الحصولِ علَى مستحَقّاتهمْ المَاديَّة، والمعنَويَّة، نظراً لعدمِ التزامها بالمواثيقِ الأخلاقية والقانونيَّة التي تُنظِّم عمليَّةَ النَّشْرِ». ويضيف صاحب رواية «زحف الهاوية»: « دور النشر تنحاز دوماً للمال والكسب الوفير دون مراعاة الحقوق المترتبة على عملية النشر، دونما تمكين الكاتب من حقه أو حتى الدفاع على قيمته».

ويرى الشاعر الطيب لسلوس أن وجود هيكل الديوان الوطني لحقوق المؤلف في الجزائر شيء جميل جداً لكن هذه المؤسسة لم تستطع إلى الآن أن تجد طريقة تنظيمية. ويضيف صاحب «الملائكة أسفل النهر»: «لا يبدو لي أن الأمر متعلق بها فقط، بل هناك ثغرة قانونية لا تأخذ بعين الاعتبار التعريف القانوني لتبادل المؤلفات الفكرية وحمايتها بوصفها منتوجاً خاصاً. ومن هنا يتم ضبط قوانين أخرى تتعامل مع هذا المنتوج، ربما من هنا بالذات ومن هذه الرمادية يأتي التلاعب بالمنتوج الحقوقي لأي مؤلف، فأنا لم أر إلى الآن هذه المؤسسة تقوم بأي جهد لرصد كل ما ينتج فكرياً أو فنياً وتدع المبادرة بيد الكاتب نفسه كما لو كان الأمر لا يتعلق بواجبها وصميم عملها». أما الكاتبة والناشرة آسيا علي موسى فتقول: «يفترض في كل أعراف العالم وقوانين البشر والأشياء، أن تكون مسألة الحقوق أمراً محسوماً وبيّنا عندما يحدد الإنسان مفاهيم الأخذ والعطاء، والتعامل على أساس احترام المسافة بينهما، هكذا يفترض أن يكون أي تعامل آدمي فما بالك بمعاملات (تجارية)، لأن الأمر يتعلق هنا بمنتوج ومنتِج، إضافة إلى انتماء هذه المادة التي يقوم على أساسها التعامل إلى حقل الإبداع (الفن) بما تحويه هذه الكلمة من دلالات معنوية وقيمية». ثم تردف المتحدثة: «يفترض إذن أن العقد الذي يربط الطرفين وتسجيل المادة في ديوان حقوق المؤلف هو الوضوح الذي يسري وفقه التعامل دون حاجة إلى لفّ أو تيه، ولكن مع الأسف نسجل تجاوزات كثيرة في هذا المجال، يلصق عادة بالناشر، لكن يجب ألا نغفل أن الأمر يتعدى أيضاً إلى الكاتب، كلاهما يقع في حالات كثيرة في نفق التلاعبات، وظلمات النزاع التي كثيراً ما تنتهي إلى الخسائر وما تروجه من ريبة وتخوف لدى الكتاب والناشرين قبل أي تعامل بينهما». في سياق متصل، يعتقد الكاتب محمد عاطف بريكي، أن مشكلة حقوق الكُتاب المهضومة من طرف الناشرين وديوان حقوق المؤلف تعتبر الضفة الأخرى من نهر الويلات الذي يعيشه الكاتب والكتاب في الجزائر، مضيفا: «بعد فوضى النشر المتفشية والتي تمثل الضفة الأخرى لنهر طويل من النكبة الثقافية الذي أضحى طوفاناً أتى على الأشياء الجميلة في العملية الإبداعية بأن يرى الكاتب إبداعه مسجى بين دفتي كتاب منشور، لكن تلك الولادة للكتاب عندنا أكثر من قيصرية، في كل مرة تترك ندوباً وآثاراً، فنحن ليس لدينا ناشرون بالمفهوم الاحترافي، بل فقط مجموعة من تجار الكتب».

ساقية الصاوي

تداعيات الإساءة للحرية

القاهرة - سامي كمال الدين

الأزمات لا تتوقف عن ملاحقة محمد الصاوي، آخرها أزمة منع الرسوم المسيئة للإخوان من العرض الشهر الماضي.

وزير الثقافة الأسبق، مؤسس الحزب السياسي «الحضارة»، سبق له أن دخل تحالفاً مع الإخوان المسلمين في الانتخابات البرلمانية، حصل من خلاله على مقعد في البرلمان المنحل، على الرغم من أن الصاوي أكد، في وقت سابق، أنه ترك السياسة، لأنه لا يقبل أن يتهم بالخيانة أو العمل للحصول على مكافأة من الإخوان، لكنه ظل طريد تهمة الانتماء السري للإخوان طوال الوقت، ومطارداً أيضاً بتهمة أخرى، هي عدم احترام حرية الإبداع، خصوصاً بعد منع عرض رسوم كاريكاتيرية ناقدة لجماعة الإخوان المسلمين، ولممارساتهم السياسية، وإلقاء اللوحات أرضاً، في محاولة لإهانة مبدعيها، في معرض «حصاد الكاريكاتير»، الذي أقيم الشهر الماضي في ساقية الصاوي (المشروع الثقافي المستقل الذي أسسه منذ سنوات ليحمل عنوان إحدى روايات والده عبدالمنعم الصاوي).

وأكد الفنان محمد الصباغ المشرف على المعرض أن أغلب اللوحات المشاركة في المعرض (400 لوحة) لم تعجب محمد الصاوي الذي رأى فيها إساءة للجهة الحاكمة.

قضية المنع أثارت حفيظة مثقفين ورسامين، وجبهة الإبداع المصري عموماً التي أصدرت بياناً تدعو فيه أعضاءها والمتابعين لها إلى مقاطعة ساقية الصاوي وكل أنشطتها، احتجاجاً على ما بدر من القائمين عليها من منع رسوم كاريكاتيرية. وجاء في البيان: «نرى أنه من الخطير جداً أن يقوم السيد الصاوي، بحكم منصبه في المؤسسة، بدور رقيب مانع في مؤسسة ثقافية..نحن لا نرضى أن يتحكم محمد الصاوي رقابياً، ليكون ملكياً أكثر من الملك، بحكم مغازلته الواضحة لجماعة الإخوان وما تلقّاه من ثمار هذه المغازلة حتى الآن من مناصب وكان آخرها (كما وصف نفسه) «ممثل الكنيسة» في تأسيسية الدستور بعد انسحاب الكنائس منها.. لا يليق هذا التصرف بشخص يدير مؤسسة ثقافية خاصة وإن كانت مقامة عن طريق حق الانتفاع بملكية عامة غير مستغلة (كما هو حال الساقية)..» كما دعا البيان إلى تنظيم معرض مواز يعرض اللوحات الممنوعة على الجمهور.

يذكر أن المعرض نفسه، الذي يقام سنويّاً بالساقية، تعرض فيه رسومات فناني الكاريكاتير التي نشرت بالصحف على مدار العام. وكان الرسام جورج البهجوري أحد الذين منعت لوحاتهم من العرض، وعلق قائلاً: «شاركت في المعرض بمجمل 15 لوحة، وحاولت أن تكون رسوماتي معتدلة لأنني دائماً متهم بازدراء الإسلام، كما أنني أعرف الاتجاه الإخواني لصاحب الساقية محمد الصاوي ورغم ذلك منعت اللوحات من العرض، ولكن ما أحزنني هو منع عرض لوحة رسمتها للشهيد الحسيني أبوضيف، وما حدث هو اعتداء صارخ على حرية الفكر والإبداع». وفي رد لها جاء في بيان المشرفين على المعرض: «ساقية عبد المنعم الصاوى تؤكد على تقديرها للجمعية المصرية للكاريكاتير برئاسة الفنان الرائد أحمد طوغان ومجلس إدارتها وفنانيها المبدعين، وتحيي في هذا السياق تلك الغيرة الحميدة من جبهة الإبداع المصري على حرية التعبير، كما تقدر لها عدم استغلالها لهذا الخطأ الفردي العابر وعدم التعجل بإصدار الأحكام، هذا وقد قررت الساقية استكمال لوحات المعرض، وذلك في إطار السياسة العامة للساقية التي تقوم على الاحترام الكامل لحرية الإبداع والتعبير التي ميزت عملها طوال مسيرتها، منذ تأسيسها عام 2003».

جاء بيان الساقية عقب الاجتماع بين ممثلي جبهة الإبداع المصري، من جهة، وبين محمد الصاوي، ممثلاً عن المؤسسة من جهة أخرى، والذي انتهى بتأكيد هذا الأخير على احترام ساقية الصاوي للإبداع وحرية المبدعين، والاعتذار عما حدث بوصفه خطأ بدر عن أحد المسؤولين عن إدارة الساقية ولن يتكرر.



الجنسية الروسية

ورقة توت أم ورقة هوية؟

موسكو: منذر بدر حلّوم

الفقراء جداً والأغنياء جداً والنصّابون الفاسدون جداً والمغامرون والعاشقون وشيوعيون سابقون والحالمون ممن نشأوا على الأدب والفن الروسيين في عصريهما النهبي والفضي.. يريدون الجنسية الروسية، فما الذي يجمع هؤلاء الراغبين فيها على تناقضهم؟ ناهيك عن أن عشرات آلاف تجار (شنطة) صغار حازوا هذه الجنسية في تسعينيات القرن الماضي، بعد انهيار الاتحاد السوفياتي، ومنهم من ورث غير قليل من تركة الإمبراطورية العملاقة المنهارة، والثرية جداً بشعبها المفقر جداً.

مسألة الجنسية الروسية معقدة ومتلونة ومتغيرة مع الزمن، وربما كان الجامع في هذه الورقة على اختلاف ألوانها واختلاف أهداف طالبيها وحمولتها المعنوية والمادية، كونها تشكّل غطاء قانونياً وجغرافياً - بشرياً، فيه كثير من الثغرات للحلم وربما أكبر منها للفساد واللعب والسيطرة لمن يملك أسبابها، ورقة تفتح أبواب فضاءات جديدة للعيش ولاختبار الذات وربما تحقيقها وتوكيدها، مضافاً إلى ذلك، بالنسبة لمن يكتسب الجنسية ويعيش خارج روسيا، إمكانية التنصل من الاستحقاقات التي تمليها التابعية الجديدة.

الجنسية الروسية بوصفها مشكلة، أو تخفيفاً مسألة، لا تبدأ مع الممثل الفرنسي المعروف جيرار ديبارديو الهارب من الضرائب ومن شرطة مرور تلاحق من يضج دمهم بالجعة إلى الديموقراطية (العظيمة)، التي لا ترأف بحال الشاربين ولا السكارى العابقين بروائح التشرد التي تكاد تفوح من لوحة ليميخوف الكاريكاتوري الروسي الشهير التي تصوّر هوية ديبارديو الروسية، أو التي تقول «ماذا يعني، في شرط ما حاضر في جميع أرجاء روسيا في كل حين، أن تكون روسيّاً؟» وليس النفور الذي تسببه اللوحة كنفور بريجيت باردو من سلوك المسؤولين الفرنسيين اللاحيواني -ألسنا نقول اللاإنساني؟- وتهديدها سلطات بلادها بالجنسية الروسية، ولكن ليس احتجاجاً على رفع الضرائب إنما على سوء معاملة فيلين مريضين في سيرك والحكم عليهما بالإعدام بعد إصابتهما بالسل. وقد تم عزل الحيوانين واستئناف الحكم.

هناك كثير من السمر المغمورين سبقوا ديبارديو إلى حب الوثيقة الروسية بسنوات، لكنهم ما زالوا يصارعون الآلة البيروقراطية الصدئة، وكثير منهم ارتبطوا بعقود قران شكلية من أجل الوثيقة-الانتماء. هل حقاً الانتماء؟! ومنهم من علق وما زال بين أسنان الآلة البيروقراطية المثقلة بالفساد، دون أن يمتلكوا القدرة على مخاطبة الرئيس. ولكنه ديبارديو! ومع ذلك فهل تكسب روسيا من شهرته ومكانته العظيمة في الفن شيئاً، أم تخسر معنوياً، لما أثير ويثار حول الديموقراطية الروسية التي وصفها الممثل بالـ(عظيمة) ومعاني المواطَنة الروسية وأسئلة القانون والعيش في روسيا، على مثال قرار الرئيس بوتين منحه الجنسية الروسية، ناهيكم عن الانتماء الشكلي الذي يعنيه قرار المنح، بل المتفق على شكليته ضمنياً من كل الأطراف؟ ولذلك فليس غريباً أن يعلّق النائب الفرنسي اليميني هنري جينو المستشار السابق لساركوزي، قائلاً: «ما هي إلا جنسية على الورق فقط، ولكن أعتقد أن قلب ديبارديو سيبقى فرنسياً».

يبدو، للوهلة الأولى، وكأن السلطات الروسية تمنح الجنسية بسهولة، لكن الممارسة تقول بأن السلطات التي تمنح بسهولة تنزع وتحجب بالسهولة نفسها. وكما أن هذه المسألة لا تبدأ مع ديبارديو، فهي لا تنتهي مع طلب تجريد الصحافي الروسي الشهير فلاديمير بوزنر من الجنسية إياها. فقد سبق ذلك كله تاريخ سوفياتي من تجريد أسماء كبيرة من جنسيتها، ليس أولها ولم يكن آخرها حائز نوبل للآداب مؤلف الأرخبيل الكسندر سولجينيتسين. وعلى الرغم من الاستفزاز في قول بوزنر «الدورا = الحمقاء» بدلاً من «الدوما = مجلس النواب» في نهاية برنامجه المسمى باسمه (بوزنر) في الثالث والعشرين من كانون الأول / ديسمبر الماضي، من على شاشة القناة الأولى الحكومية «طريقة التفكير التي عبّرت عنها الدورا، عفواً.. زل لساني، أعني الدوما، تثير الدهشة»، القول الذي جاء رداً على اقتراح قانون قدّمه أحد ورثة الاستبداد إلى الدوما يسمح بنزع الجنسية الروسية عن المتهمين بالعمالة. هل يختلف إسقاط الجنسية عن أحد ما أو إبعاده عن وطنه بحجج أمنية عن نبذ الابن الضال وطرده من القبيلة بل هدر دمه في بعض الحالات؟ جوهر القضية يكمن في قبولنا من حيث



عناق بوتين وديبارديو .. مشهد من فيلم واقعي جدا

المبدأ بفكرة أن يمتلك أيّ شخص أو أية جهة حق نزع انتمائنا، أو رفض انتمائنا الذي نختاره بناء على إرادة يفترض أنّها حرة. إنه شيء ما يشبه شلع الروح من الجسد بكل القسوة الممكنة، على ما فيه من وهم. في حين لا تضيف الجنسية الممنوحة إلا القليل للروح. للجسد؟ نعم. خاصة في بلاد عرف الممسكون باللقمة فيها كيف يصدّرون الحسناوات إلى العالم ومعهن أسئلة الجنسية المنزوعة الياء والتاء.

أن تمتلك الجنسية الروسية لا يعني أن تصبح روسياً في أعين الروس السلافيين وفي أعين من سيعاين جواز سفرك قبل منحك تأشيرة أو سمة دخول أو فيزا. تبدو المسألة هنا وكأنها خارج السياق لما تشي به من علاقة بالعنصرية. ولكن، هل الجنسية، في عالم اليوم، إلاّ وثيقة تصنيف عنصري؟! وهل أنْ تحمل وثيقة سفر أميركية كأنْ تحمل وثيقة روسية في أعين الأوروبيين ولا أقول في أعيننا نحن العرب؟ حين استخدمت جواز سفري الروسي أول مرة، وكان ذلك عام ثلاثة وتسعين، حدّقت الموظفة في مطار (شيرميتوفا) طويلاً فيه وتفحّصته حتى أطالت، فقاطعتُ إمعانها بقول: «روسي!»، وكنت أعني الجواز، فأجابتني ساخرة: «أي روسي أنت؟!!». طبيعي أن شهرة ديبارديو وثروته ستحولان دون تعرضه لموقف مشابه لما تعرضت له في شيرميتوفا، هو الذي أعلن تخليه عن جنسيته الفرنسية بعد أن وصف رئيس وزراء بلاده جان مارك أيرو قراره الانتقال للعيش في بلجيكا بـ «الأمر المثير للشفقة»، ورد حينها ديبارديو بقوله «ليس كل من ترك فرنسا أُهين كما أُهان- وأضاف- لكم جواز سفري. ما عدنا من الوطن نفسه بعد اليوم. إنني أوروبي بحت. مواطن عالمي». وربما نسي النجم الفرنسي أن روسيا نفسها لا تعلم مَنْ تكون بعد، أو لتقل تعاني خلافاً في سؤال الهوية، أوروبية أم آسيوية أم أوراسية، وأن بين الأوروبي البحت والمواطن العالمي مساحة ضائعة كبيرة، لا أدري إن كان موقعها الصحيح في روسيا، أم إذا كان هناك مكان تتحقق فيه على الأرض؟ على أية حال، كثيرون ممن نعتوا أنفسهم بهذه الصفة يعيشون في إسرائيل اليوم، وكثير منهم يتمتعون بالجنسية الروسية فيفيدون من الـ(هنا) والـ(هناك)، متنقلين بين سوء الأحوال ويسرها. فإلى حيث اليسر يرحلون، وإلى حيث يكون الفساد مفيداً ينزعون. فعلى الرغم من أن الفساد هو العامل الأهم في رسم صورة سلبية لروسيا في العالم إلاّ أن البعض يرون فيه فائدة وعامل جذب لأعمالهم غير النظيفة. روسيا بين البلدان الأكثر فساداً في العالم بين رواندا والفلبين.

عوامل أخرى تؤثر سلباً في صورة روسيا في العالم اليوم، منها المؤشرات الديموغرافية السيئة، والإدمان على الكحول والمخدرات وسوء الرعاية الصحية، وارتفاع معدلات الهجرة من روسيا نفسها. لكن ذلك كله لا يقلل من عدد الراغبين في امتلاك الجنسية الروسية، وليس فقط وسط طالبي العمالة البسيطة الذين يقيم منهم، على الورق طبعاً، في شقة موسكوفية صغيرة لا تتجاوز مساحتها أربعين متراً مربعاً آلاف كثيرة. معظم هؤلاء لفظ أهاليهم انهيار الامبراطورية السوفياتية إلى هوامش الفقر والذل. لطلبات الجنسية وعقود الزواج الزائفة هنا معان أخرى.

يستند الطلب المصري لاستعادة نفرتيتي إلى المادة 13 - من اتفاقية اليونسكو عام 1970 الخاصة بمنع وتحريم الاستيراد والتصدير والنقل غير القانوني للممتلكات الثقافية. لكن وزير الشؤون الثقافية الألماني دافع مؤخراً خلال افتتاح معرض «في ضوء العمارنة 100 عام على العثور على نفرتيتي» على احتفاظ ألمانيا بالتمثال في وقت تجنب فيه السفير المصري في ألمانيا التطرق إلى الخلاف بين القاهرة وبرلين حول رأس الملكة.

نفرتيتي مئة عام من المنفى

برلين: محمد نبيل

الملكة نفرتيتي هي عروس المتاحف في العاصمة الألمانية، والرحلة الشرقية معها في برلين لا تتوقف، بل تنهب بنا إلى فضاءات مكان جذاب يدعى جزيرة المتاحف التي تقع في قلب العاصمة، وتعد كنزاً من كنوز الإنسان، وواحداً من أهم معالم الاستقطاب للسياح والمحليين، وتضم خمسة متاحف ذات شهرة عالمية واسعة، هي «متحف بوده»، «متحف بيرغامون»، «المتحف الحديث»، «المعرض الوطني للتراث» وأخيراً «المتحف القديم».

جزيرة المتاحف تمثل أكبر تجمّع للمتاحف في أوروبا، وتحتوي على تراث لأجيال وعصور متعاقبة يزيد عمرها على 6 آلاف سنة. وقد تم إدراج هذه الجزيرة على قائمة التراث العالمي لليونسكو منذ العام 1999. ومن بين أهم المتاحف المهمة في الجزيرة نجد المتحف الإسلامي أو «متحف برغامون» الذي يزيد عمره على 2000 سنة، ويعد المعلم الأكثر اجتذاباً للزوار.

هذه السنة تحتفل ألمانيا ومصر بمرور مئة عام على اكتشاف الملكة نفرتيتي، وذلك في معرض فني نظم بهذه المناسبة في برلين، وأطلق عليه: «في ضوء العمارنة، 100 عام على العثور على نفرتيتي».

ويضم المعرض نحو 1300 قطعة أثرية للفرعون المصري إخناتون وزوجته نفرتيتي يرجع تاريخها إلى نحو 3400 سنة، ويعرض معظمها لأول مرة، كما تم ترميم بعضها خصيصاً من أجل المشاركة في هذه الفعالية الثقافية. لكن حضور رأس الملكة في ألمانيا يزعج المصريين ويشعل فتيل صراع على أحقية الحصول على التمثال بين القاهرة وبرلين.

عالم آثار ألماني يعثر على رأس الملكة الساحر

في السادس من ديسمبر عام 1912، اكتشف عالم الآثار المصرية الألماني لودفيغ بورشارد، التمثال النصفي للملكة نفرتيتي عندما كان ينقب في تل العمارنة، وتحديداً في بيت النحات تحتمس، الذي كان في خدمة الفرعون أخناتون. ومنذ أن عثر عليه، وُضع التمثال في عدة مواقع في ألمانيا، بما في ذلك منجم ملح في ميركس-كيسلنباخ، ومتحف داهليم في برلين الغربية، والمتحف المصري في شارلوتنبورغ، والمتحف القديم في برلين. لكن منذ عام 2009، استقر التمثال في متحف برلين الجديد.

تتحدث الوثائق والمصادر التاريخية عن عدد من القطع النادرة التي عثر عليها مع تمثال الملكة الفرعونية، إلا أن الكنز الأبرز يظل هو تمثال الملكة. ويقول المؤرخون إن نفرتيتي كانت فائقة الجمال، واسمها يعني ذلك: «الجميلة أتت».

ألغاز في تاريخ الملكة

كانت نفرتيتي تحظى بمكانة متميزة لدى زوجها الفرعون أخناتون، الذي أمر آنذاك بعبادة الإله الواحد آتون. لكن أحداً لا يعرف ما إذا كانت الملكة قد شاركت فعلاً زوجها أخناتون سلطة الحكم، كما يعتقد البعض، كما أن تاريخ وفاتها بالتحديد ما زال مجهولاً.

تقول كتب التاريخ إن نفرتيتي عاشت في القرن الرابع عشر قبل الميلاد، كزوجة للفرعون المصري إخناتون، وهو أحد ملوك الأسرة الثامنة عشرة في مصر القديمة، الذي دعا لديانة جديدة سميت الديانة الآتونية، وهي ديانة تدعو لتوحيد عبادة قرص الشمس آتون.

الكثير من المعطيات لا نعرفها عن نفرتيتي، لكن هناك نظريات تشير إلى أنها كانت من الأسرة الملكية أو أميرة أجنبية أو ابنة مسؤول حكومي رفيع يدعى آي، الذي أصبح «فرعون» بعد توت عنخ آمون. ما تؤكده نفس المصادر، هو أن نفرتيتي كانت زوجة لأخناتون، الذي حكم مصر من 1352 ق.م إلى 1336 ق.م، وأنجبت ست بنات لإخناتون، إحداهن هي عنخ إسن آتون (التي عرفت فيما بعد باسم عنخ إسن أمون) زوجة توت عنخ آمون.

وتتحدث روايات تاريخية عن نفرتيتي التي اختفت من التاريخ في السنة الثانية عشرة من حكم إخناتون، ربما لوفاتها أو لأنها اتخذت اسماً جديداً غير معروف لدى المؤرخين. وتقول



بعض الوثائق إنها حكمت البلاد لفترة وجيزة بعد وفاة زوجها.

شكوك حول مكتشف تمثال الملكة

ماحدث يوم اكتشاف الملكة من طرق عالم الآثار المصرية الألماني لودفيغ بورشارد جدير بالتأمل. فبعد عملية العثور على التمثال، تم تسجيله تحت رقم 748 مع وضع عبارة عليه: «تمثال مرسوم للملكة». لكن العالم الألماني سجل في يومياته ما يلي: «ما عثر عنه هو تمثال الملكة، حجمه كبير، وألوانه كأنها رسمت بالأمس القريب. إنه عمل جبار، ومن المستحيل وصفه. لابد من رؤيته». بعض المصادر تتحدث عن صمت عالم الآثار الألماني وعدم تحدثه عن جمال تمثال الملكة للتمكن من إخراجه من مصر.

وعند اكتشافه لرأس الملكة كان عالم الآثار الألماني لودفيغ بورشارد موظفاً في القنصلية الألمانية العامة في القاهرة عام 1899، وكانت وظيفته حسب تقارير المختصين، هي ملء المتاحف الألمانية بالقطع الأثرية النفيسة التي تنتمي إلى عصر الفراعنة. سلوكيات هذا العالم جلبت له انتقادات عدة من لدن بعض زملائه في أوروبا، كحالة عالم الآثار البريطاني ألان كاردينار الذي يتهم مكتشف نفرتيتي بأنه «أسس شبكة للتجسس الأكاديمي في حوض النيل»، حسب ما أوردته المجلة الألمانية دير شبيغل.

الملكة نفرتيتي وحكاية «الحب النازي»

أحب الزعيم النازي أدولف هتلر الملكة المصرية، ومنعها من الخروج من ألمانيا، كما وعد المصريين بتخصيص متحف خاص بها، رافضاً التخلي عن تمثالها. وبالرغم من أن رئيس الوزراء البروسي آنذاك قرر تسليم نفرتيتي للملك المصري عام 1933، ومحاولة وزير الدعاية النازي غوبلز إقناع الزعيم النازي بأن في تسليم رأس الملكة قيمة دعائية لألمانيا، أصر هتلر على قراره بعدم تسليم نفرتيتي.

ومنذ ذلك الحين، والملكة تثير الكثير من الجدل بين القاهرة وبرلين، جدل صاحب دفع د. زاهي حواس أمين عام المجلس الأعلى للآثار سابقاً إلى توجيه ثلاثة خطابات رسمية إلى السلطات الألمانية يطالبهم فيها باستعادة تمثال رأس نفرتيتي، استناداً إلى المادة 13 ب من اتفاقية اليونسكو عام1970 الخاصة بمنع وتحريم الاستيراد والتصدير والنقل غير القانوني للممتلكات الثقافية، وهي المادة التي تطالب جميع أطراف الاتفاقية بضمان التعاون في تسهيل استرداد الممتلكات لأصحابها الأصليين.

لكن وزير الدولة الألماني للشؤون الثقافية «بيرند نويمان» دافع عن احتفاظ ألمانيا بالتمثال النصفي الشهير للملكة الفرعونية نفرتيتي خلال افتتاح معرض «في ضوء العمارنة، 100 عام على العثور على نفرتيتي». مضيفاً أن «ملكية نفرتيتي تابعة عن حق وبدون شك لمؤسسة التراث الثقافي البروسي، ونفرتيتي في برلين أصبحت جزءاً من التراث الثقافي العالمي، وهي معلم جزيرة المتاحف»، في وقت تجنب فيه السفير المصري في ألمانيا محمد حجازي، في كلمة افتتاح المعرض، التطرق إلى الخلاف بين القاهرة وبرلين حول ملكية التمثال.

ويذهب هرمان شلوغل، عالم الآثار الألماني في نفس الاتجاه، حين يقول «إن تسليم التمثال لمصر يمثل خسارة لألمانيا، وطلب الاستعادة المصري هو موقف يشبه تسليم لوحات رامبرانت إلى هولندا». فقيمة التأمين على تمثال نفرتيتي والتي نشرتها الصحافة الألمانية تقدر لوحدها بـ 390 مليون دولار.

بنشرها كتاباً مصوراً عن سيرة النبي محمد:

شارلي إيبدو:

النوايا الحسنة لا تكفي

باريس: عبد الله كرمون

استهلت صحيفة شارلي إيبدو الهزلية السنة الجديدة بنشرها ملحقاً خاصاً على شكل كتاب مصور يتناول سيرة النبي محمد. وبما أن لهذه الصحيفة باعا طويلا في التهكم على كل ما يمتّ إلى الإسلام بصلة، خاصة خلال السنتين الماضيتين، فقد هب القائمون عليها لتبرير مقاصدهم، وتبرئة ذممهم من كل استفزاز. وأكدوا أن سرائرهم صافية ومرادهم، هذه المرة، سليم. وحجتهم الكبرى أن محمداً رجل، وأنه ليس ملك أحد، دون غيره، ويحق لهم بذلك أن يتناولوه كما يرغبون، وشفيعهم في ذلك نيتهم في أن يعرّفوا به الذين يجهلون كل شيء عنه. وزعموا أنهم يدافعون هنا عن حق المعرفة، أي معرفة حياة محمد، ويصنفون مسعاهم إذن ضمن إنجاز كتيب تربوي من شأنه أن يفيد الناشئة. ثم إن عنصر الخيال مستبعد نهائياً من النص، إذ يتبجح شاربونييه، وهو مدير تحرير الصحيفة، بأن المادة التاريخية مستقاة برِّمتها من السيرة النبوية ومن الكتب التاريخية المتعارف عليها من قِبل أهل الإسلام، مشيراً بسخرية بادية بأن مضمون كتابه المصور «حلال» تماماً»!

بغض النظر عن مرافعة شارب (شاربونييه) هنا، الواقعة على الغلاف الأخير، فإن للكتاب أمرين آخرين يعضدانه: أولاً: المقدمة التي وضعتها الصحافية المغربية زينب المساهمة في الكتاب باعتبارها باحثة في علم اجتماع الأديان، ثانياً، الهوامش الموضوعة في نهاية الكتاب. وكل ذلك مرصود لتبرئة ساح جماعة شارلي إيبدو من كل نية في الافتراء أو الاستفزاز أو الحط من شخصية محمد التي يعظمها المسلمون كثيراً.

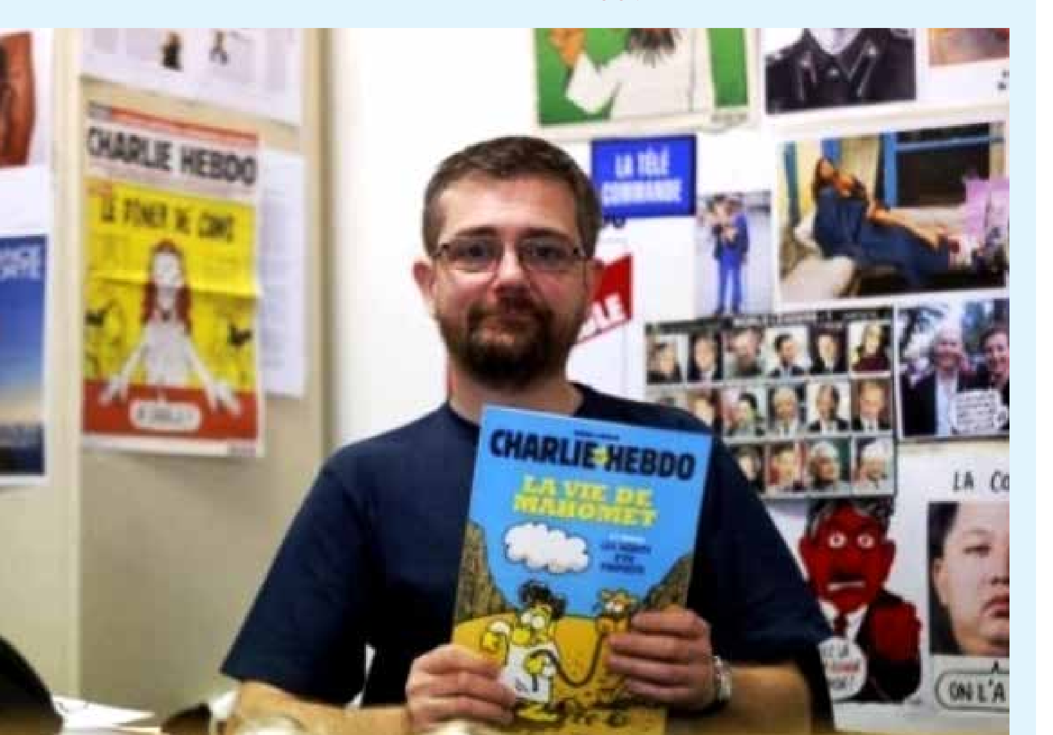
نخلص من هذا كله إذن إلى أن الهدف الأساسي من نشر كتاب حول سيرة النبي محمد، حسب شارلي، نابع من حرص علمي على نشر المعرفة، وإنارة الغالبية التي تجهل كل شيء عن محمد في بلد يعرف مثل فرنسا اكتساحاً هائلاً للإسلام. وما دامت جماعة شارب تتكون من رسامين في الغالب، وأن مهنتهم هي الكاريكاتير والسخرية، فهل ليس هناك أجدر منهم بإنجاز تلك المهمة؟ أم أن الضحك باب من أبواب العلم!

فهل صحيح أن الناس في الغرب يجهلون قاطبة كل شيء عن حياة محمد؟ ثم هل لا يتعلق الأمر إلا بمزاعم؟

إذا ما حسم كون محتوى الكتاب المصور قد تم تجميعه من مصادر موثوق فيها، وما ثُبّتت الإحالات في آخر الكتاب إلا للتدليل على ذلك. فإن هناك أمراً آخر، ألا وهو مسألة تجسيد النبي وآله وتصويرهم بشكل هزلي أي كاريكاتيري، الشيء الذي جعل شارب يهيئ لمن قد سيستنكر ذلك جواباً جاهزاً، واقتنع اقتناعاً بأنه لم يَثْبت في عرفه أي نص قرآني أو حديث نبوي في باب تحريم تصوير النبي وتجسيده. فيجابه مرة أخرى معارضيه بإثارة الانتباه إلى المنمنمات الفارسية التي تصور النبي متربعاً على سجاد، ومعتمراً عمامة بيضاء ضخمة وهو يتحدث إلى صحابته، مشيراً إلى أنها لم تعكر أبداً صفو نهار زيد ولا أقلقت ليل عمرو قط!

لقد توافرت إذن، حسب منطق شاربونييه وجماعته، كل الشروط الصحية السليمة لكي تلتقط زينب نتفاً من السيرة من «أمهات الكتب»، ويرسم، هو، النبي وآله على هواه،

للحريّة أقنعة



كي يحققا في الأخير الكتاب الذي كبرت آمال شارلي عليه حتى إنهم تمنوا له أن يدرج في البرامج التعليمية بفرنسا! وذلك من أجل تحقيق المبتغى: تنوير الناس، وإخراج حياة النبي من السر إلى العلن!

لكن ما مدى صحة كل هذا؟ وما هي الحوافز الحقيقية الكامنة خلف إنجاز هذا الكتاب المصور؟ هل السخرية والاستهزاء غائبان عن العمل؟ وأليست المعرفة التي يتطلع شارب إلى نشرها حول تاريخ النبي معرفة خاصة ومحددة بعينها؟

سعى شارب إلى التفنن في رسم شخوصه، مستعملاً ألواناً فاقعة، وقدم الكثير منها رقشاء كأنها مصابة بالجدري أو بأمراض مشابهة، كما أنه عرّى كثيراً منها، بغض النظر عن معرض ذكره لطقوس الحج قبل الإسلام، التي كان العري فيها أمراً مألوفاً. وأثبت، على الأقل، ثلاث مرات، رسماً للخنزير، سواء مثل حيوان حي يركض في فناء أو كلحم شواء محمول على طبق أثناء حفل زفاف عبد الله من آمنة، أو غيره. كما أنه صوّر محمداً وهو يقضي حاجته في الخلاء، لدن حديثه عن أصوات ملك الوحي التي تحاصره حتى وهو في الخلاء كما أبرزه الكتاب المصور.

دون التوغل في تفاصيل كثيرة، فإن شارب وجماعته قد اختاروا هذه المرة طريق الشرعية لممارسة حقهم في الكاريكاتير، لأنهم ألحوا على أن نص السيرة صحيح، واحتفظوا بما يعتبرونه في الرسم حقهم في النقد والسخرية، التي تعتبر بدورها، وفي كثير من حالاتها نقداً.

أرادت الصحيفة في كتابها المصور إذن أن تتهكم من حياة النبي، أو بالأحرى من رواية السيرة المتداولة حول المجريات المحيطة بولادة النبي وتلك التي تعقبته في مسالك حياته الأخرى. يفند هذا إذن إدعاءاتهم حول رغبتهم الصادقة في التعريف بالنبي محمد الذي زعموا بأن حياته مجهولة في الغرب. إن الذين يعرفون تاريخ الإسلام برّمته في كل تدقيقاته هم، في الحقيقة، الغربيون، وهم في ذلك أفضل بكثير من غالبية المسلمين.

تم التركيز إذن في الكتاب على انتقاء المناحي الأشد إثارة للجدل في السيرة، أو على المعطيات التي تثير بالضرورة ضحك الإنسان الغربي. ولأن هدف شارلي هو أيضاً البحث عن الهشاشة التي تفترّ لها الشفاه، فإنها لم تكتب سيرة محمد، بل بحثت فيها عن ضالتها المنشودة. وشاءت بذلك أن تكيل بمكيالين لمن تسميهم بـ «الإسلاميين»؛ إذ هاجمتهم هذه المرة - بدهاء - بسلاحهم عينه.حتى إن الكتاب بدأ بإشارة حادة إلى نسب قريش، بل نسب النبي الذي يمتد إلى أبراهام لافتة الانتباه إلى ما يعنيه الانحدار من هذا الاسم الأخير من حرج. هنا أيضاً أرادت شارلي من قرائها، وتلكم مهنتها، أن يضحكوا! إذ تم الإتيان فيه كذلك على الصفة التي تلصق كثيراً في الغرب بالنبي، ألا وهي مزاولة القتال واستمراء الحرب!

يبدو من كل هذا أن التجديف بالإسلام والمسلمين يدرّ أموالاً هائلة على شارلي إيبدو، وبينما هي استساغت الأمر، ظلت تعيد كرّتها، كلما ضاقت بها الحال. وقد عرفت مبيعاتها انهياراً فادحاً في السنوات الأخيرة، فصارت تطبع آلاف النسخ كل مرة، وتنبعث من رمادها كل كرة.

وإلا فماذا تقصد شارلي بتعرضها لحياة النبي؟ وكم من كتاب مصور سيلزمها، مادام الإصدار الحالي ليس سوى الجزء الأول؟

تواصل صحيفة «شارلي إيبدو» الساخرة إثارة الجدل بين أوساط المسلمين، بنشر شريط مرسوم يحكي سيرة الرسول(ص). الصحيفة الفرنسية صارت تختصر نقاشاتها في قضايا الهوية، والمعتقد الديني، وتنتقل، تدريجياً، في قناعاتها، من اليسار إلى اليمين.

في مكتبه الضيق، بصحيفة شارلي إيبدو، المكتظ ببعض الكتب، الملفات الإدارية، الرسومات، وصور افتتاحيات الجريدة للسنة الماضية، لا تنكرنا ملامح ستيفان شاربوني(المدعو شارب - Charb) سوى بملامح واحدة من شخصيات أميلي نوتون الهادئة والثائرة في آن معاً. بلحيته الشقراء، صوته الخافت ونظراته الخجولة، يمنحنا الرجل انطباعاً بالوقار والحنكة. وعندما يتكلم شاربوني (45 سنة) فإن حديثه سيقتصر في الغالب على الصحيفة التي يسيرها منذ مايو2009، والتي لا تمل من إثارة الجدل أوروبياً، عربياً، وحتى دولياً، والتنمر من الشكاوى والاستدعاءات القضائية التي يتلقاها دورياً.

من المغرب إلى عمان، لا يكاد يمر اسم «شارلي إيبدو» دونما إثارة حساسية، أو تحريك مشاعر كره أو إعجاب في نفسية القارئ. الصحيفة الفرنسية الساخرة صارت، في السنتين الماضيتين، واحدة من أشهر الصحف الفرنسية في الخارج، ومدير تحريرها يعرف تهافتاً إعلامياً، وحضوراً يتجاوز حضور مديري تحرير صحف عريقة، مثل «لوموند» أو «لوفيغارو».

أن تسخر من الربيع العربي

تنطلق «شارلي إيبدو» (تأسست بداية السبعينيات) من قناعة سياسية يسارية، فهي «تمثل اليسار بمختلف أطيافه» يقول شارب. حيث ساندت الصحيفة نفسها، الربيع الماضي، المرشح الاشتراكي فرانسوا هولاندا في سباق محموم مع الرئيس الأسبق نيكولا ساركوزي، نحو قصر الاليزيه، كما أنها، في الوقت نفسه، لا تتوانى في السخرية من مواقف اليمين المتطرف، اليمين الكاثوليكي، التنظيميات الإسلامية الراديكالية، بما يتماشى مع خيارات الجيل الأول من مؤسسي الصحيفة، الذين أرادوها ناطقاً باسم الهامش ومدافعاً عن الأقليات المسحوقة في المجتمع. ولكن، في فرنسا، المعادلة الإعلامية ليست دائماً ثابتة، و«المثالية الصحافية» التي طالما دافع عنها الكاتب والصحافي المخضرم جون دانيال (1920) ليست واردة أوقات الأزمة. فالصحيفة الساخرة ذهبت بعيداً في دفاعها عن حقها في حرية التعبير، التي يكفلها القانون الفرنسي، واستثمرت الحساسيات الدينية، و«سرعة تفاعل

وغضب مسلمي فرنسا» لترفع، في وقت قياسي، أرقام مبيعاتها. شهر فبراير 2006، وزعت «شارلي إيبدو» حوالي 400,000 نسخة (بعدما كانت تكتفي بحوالي 150,000 نسخة)، والسبب: إعادة نشر الرسومات الكاريكاتورية المسيئة للرسول(ص)، كما نشرتها سلفاً الصحيفة الدنماركية «يولانس بوستن»، مما دفع عميد مسجد باريس إلى رفع قضية ضدها، لم تساهم سوى في الترويج للصحيفة، وإكسابها مزيداً من القراء والمتعاطفين. مع شهر يوليو 2008، دخلت الصحيفة أزمة سياسية عميقة، أثرت كثيراً على مردوديتها وسمعتها بين القراء، بعد إقالة أحد أعمدتها المهمة: الصحافي موريس سيني(1928) بتهمة معاداة السامية.

قضية حركت زوبعة وسط الرأي العام، وورطت مثقفين في ردود فعل متناقضة. الصحيفة الساخرة، التي طالما اشتهرت بدفاعها عن حرية الرأي، خلعت يوماً واحداً من أقنعتها، وتخلت عن أحد صحافييها، دفاعاً عن منهج الدولة العبرية. حينها فقط أدرك القراء أن للصحيفة خطأً أحمر وأن سخريتها إنما هي «سخرية جبانة» بحسب تعبير طارق رمضان.

عام 2010 وجدت الصحيفة نفسها في مواجهة تقلص أرقام المبيعات، فالأزمة الاقتصادية التي مست القارة العجوز إجمالاً لم تستثن قطاع الإعلام. حقيقة دفعتها إلى رفع سعر النسخة الواحدة منها، من 2 يورو إلى 2.5 يورو. خطوة لم تكن كافية لخفض العجز وإنعاش المداخيل في سوق إعلامي فرنسي يشهد منافسة جد قوية. وانخفض عدد النسخ الموزعة أسبوعياً إلى حوالي 45,000 نسخة، غالبيتها نسخ الاشتراكات. لكن الوضع الصعب لم يستمر طويلاً، فقد جاء الربيع العربي وصعدت الحركات الإسلامية، في تونس ومصر، إلى الواجهة (التي استفادت من تصويت التونسيين والمصريين المقيمين في أوروبا إجمالاً، وفرنسا خصوصاً)، ليمنح الصحيفة فكرة «استفزازية»، تمثلت في نشر عدد خاص تحت عنوان «شريعة إيبدو». ففي الثاني من تشرين الثاني/نوفمبر 2011، نشرت الصحيفة عدداً خاصاً، اختارت له النبي محمد (ص) رئيساً للتحرير، مع نشر رسم كاريكاتوري له على الصفحة الأولى، وتعليقاً جاء فيه: «مائة جلدة لمن لا يضحك»، مع توقيع عمود صحافي باسمه أيضاً بعنوان «شراب حلال».

ولم ينتظر بعض «أصحاب النوايا الحسنة» طويلاً ليردوا بعنف على الصحيفة، برمي مقرها(جادة دافو – باريس) بزجاجات حارقة (مولوتوف)، مع قرصنة موقعها الإلكتروني، ونشر صور مكة المكرمة، وإرسال تهديد لمدير التحرير عبر صفحتها على الفيسبوك. حينها انتفضت الساحة الثقافية الباريسية، بأكملها، وتدخل وزراء دفاعاً عن شارلي إيبدو وعن حقها في حرية التعبير، وصرح وزير الثقافة الأسبق فريديريك ميتيران: «لن نتسامح مع التهديدات ومحاولات تخويف شارلي إيبدو». وتكررت «مراودة الصحيفة لرموز الإسلام» شهر سبتمبر الماضي، بنشر رسومات كاريكاتورية جديدة للرسول(ص)، تزامناً مع صدور فيلم «براءة المسلمين» الذي أثار سخط الجماعات الدينية، في كثير من الدول المسلمة. وقتها لم تكن ردة فعل مسلمي فرنسا بالحدة نفسها، كما لو أن منطق تجاهل الصحيفة، والنظر إليها باعتبارها مجرد وسيلة إعلامية، قد ترسخ في ذهنية البعض. تكرر نشر رسومات كاريكاتورية لنبي الإسلام أفقد «شارلي إيبدو» جاذبيتها واستفزازيتها السابقتين.

ركوب الموجة

في فرنسا، تبقى الأسبوعية الساخرة «Le Canard enchaîné»، العنوان الأهم في هذا النوع الصحافي. فهي الصحيفة الفرنسية الوحيدة التي تحافظ على استقلاليتها المادية، ترفض رفضاً قاطعاً نشر إشهار على صفحاتها الثماني، كما تتجنب «التخندق» في توجه سياسي معين ضد الآخر، مما منحها مصداقية وانتشاراً و«توازناً مادياً جيداً» تحسدها عليه نظيراتها من الصحف الأخرى، مثل «شارلي إيبدو» التي لم تستكمل حلقة رسوماتها الكاريكاتورية عن النبي، وأصدرت، مطلع الشهر الماضي، أول شريط مرسوم يحكي سيرة الرسول(ص)، بغلاف ينطلق من كليشيه، نرى فيه الرسول وهو، في الصحراء، يمسك بناقة. الشريط المرسوم البيوغرافي يعتمد - بحسب شارب - على سيرة الرسول الحقيقية. «تصوير الرموز الدينية كاريكاتورياً ليس فعلاً محرماً، والشريط المرسوم لا يستهدف المساس بشخص الرسول» يضيف المتحدث. ولكن ما نسيه شارب، هو أنه بالتركيز على الإسلام، واللعب على مشاعر مسلمي فرنسا، فهو يقترب من نزعة اليمين المتطرف، ويتخلى تدريجياً عن قناعاته اليسارية. «شارلي إيبدو» التي طالما كرست صفحاتها للسخرية من مارين لوبان، وقبلها والدها جون ماري لوبان، الزعيم التاريخي لحزب الجبهة الوطنية اليميني، تحصر اليوم نقاشاتها في مسألة «الهوية الدينية في فرنسا»، وتغض الطرف عن قضايا أهم. فقد صارت، بتحمسها في الدفاع عن حرية التعبير، وبحثها عن صفحات إشهارية، تقترب من المفهوم الشعبوي للعمل الصحافي، أكثر من الحفاظ على استقلالية الرأي الذي سبقت إليه «Le Canard enchaîné».





مرزوق بشير بن مرزوق

مراكز البحوث بين العلم والسياسة

لسنوات طويلة لم يعرف الوطن العربي مراكز بحثية مستقلة في مجالات المعرفة المختلفة، ولم يتوفر لنا متى قام أول مركز بحثي علمي وموضوعي ومحايد ومستقل في الوطن العربي، لكن المتتبع لنشأة المراكز البحثية على مدى السنوات الماضية سوف يجد أن هناك نوعين من المراكز، نوعاً منها يتبع المؤسسات الصحفية، ونوعاً آخر يتبع المؤسسات الأكاديمية، فبينما يعمل النوع الأول من المراكز على متابعات الأحداث الآنية واستقرائها بأسلوب الفعل ورد الفعل الآني دون خضوعها لشروط البحث العلمي، يهتم النوع الثاني بالدراسات الأكاديمية ويخضعها للمواضيع والمناهج الجامعية، ورغم تمسكها بالمنهجية البحثية، لكن معظم ما تقوم به هذه المراكز هو تقييم المواضيع من أجل الترقية المهنية للدارسين في الجامعة.

كانت السياسات والقواعد التي تتبعها تلك المراكز، رغم تقيدها في معظم الأحيان الظاهري بالقواعد البحثية، إلا أنها تخضع في النهاية للسياسات والتوجهات التي تفرضها السلطة وتدخلاتها المباشرة في الاختيار والفسح لذلك الدراسات التي تنشرها المراكز، بل أحياناً تطالب (أي الحكومات) تلك المراكز بعقد مؤتمرات ونشر دراسات تدعم القرارات والمواقف السياسية للدولة، أي أن المراكز في هذه الحالة عبارة عن ذراع من أذرعة الدولة وجزء من آلتها السياسية.

في السنوات الأخيرة اكتشفت السلطات في عدد من الدول العربية أن تأثير تلك المراكز التي تتبعها بشكل مباشر أو التي تمولها محدود جداً في إقناع الرأي العام بالقضايا التي ترغب الدولة المعنية إيصالها للرأي العام، وعليه سمحت بإنشاء مراكز للدراسات والبحوث مستقلة بمسميات محايدة لتوحي بأن تلك المراكز هي من تملك قرارها والتحكم في نتائج دراساتها دون تدخل السلطات، ومع ذلك استمرت هذه المراكز بنفس السياسات السابقة عند اختيارها لمواضيع البحث والدراسة وعند اختيارها لعناوين المؤتمرات واللقاءات العلمية وانتقاء أسماء المشاركين والمحاورين فيها.

بينما يشكل التوجيه والتدخل المباشر من الحكومات في إدارة المراكز والبحوث العلمية في الوطن العربي الضعف الأساسي في قيام هذه المؤسسات بواجبها العلمي والمنهجي في خدمة الرأي العام، هناك أيضاً أسباب أخرى تضعف من أداء هذه المراكز، منها انخفاض نسبة المخصصات المالية التي تصل إلى 0.30٪ من الدخل القومي في الدول العربية، بينما تصل في إسرائيل وحدها إلى 6.1٪ من الدخل القومي، كما لا تتوفر للمراكز الصلاحيات القانونية للوصول إلى المعلومات المطلوبة لدى الجهات الرسمية والتي تخدم البحث المطلوب، إضافة إلى مشاكل لوجستية ومهنية داخل بنية المراكز العلمية ذاتها.

إن الوطن العربي في حاجة إلى مراكز بحثية مستقلة خصوصاً مع المتغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية المتوالية أكثر من أي وقت مضى حتى تتمكن هذه المراكز من المساهمة في صنع القرار السياسي والمشاركة في التخطيط الاستراتيجي لمسيرة الأمة على أسس علمية ومنهجية بعيدة عن القرارات المزاجية والانفعالية والآنية التي غيبت القرارات السابقة الصائبة، وراكمت المشاكل أكثر من حلها.



جزائريون يريدون «بوكر» مغاربية



الجزائر - نوّارة لحرش

أثار إعلان القائمة القصيرة لجائزة البوكر لهذا العام، جملة من الانتقادات من بعض الكتاب والإعلاميين الجزائريين، بسبب إقصاء روايتي كل من أمين الزاوي وواسيني الأعرج من لائحة دورة 2013. ففي الوقت الذي كتب فيه الزاوي على صفحته بالفيسبوك، مباركاً للروائيين الـ6 الذين وصلت رواياتهم إلى اللائحة القصيرة، وعبر واسيني الأعرج، من جهته، عن رأيه بأن الواصلين الى القائمة القصيرة يستحقون ذلك، وبأن اختيارات اللجنة، جاءت لتشجيع الأقلام الشابة، كتب آخرون باستياء وتنمر، منتقدين إقصاء الروايتين، وذكر الكاتب والصحافي حميد عبد القادر: «أعتقد أنه حان الوقت للتخلي عن المركزية العربية. لا بد من خلق تقاليد أدبية جزائرية ومغاربية». في حين كتب الناقد بن ساعد قلولي: «كنت أدرك منذ البداية أن المشاركة الجزائرية ممثلة في روايتي (أصابع لوليتا) لواسيني الأعرج و(حادي التيوس) لأمين الزاوي في جائزة البوكر العربية لا تتجاوز كأقصى حد الوصول إلى القائمة النهائية القصيرة ولم أشأ التصريح بذلك أملاً في مفاجأة ما، وها هي تقصى الآن حتى من الوصول إلى القائمة القصيرة، وهذا بسبب عوامل أخرى إعلامية وخارج نصية، طالما أن لكل جائزة من الجوائز العربية مهما كانت أهميتها وسياقات تشكلها، موضوعاتها أو الموضوعات القريبة من توجهاتها الأيديولوجية ومساحات الضغط المعياري»، كما أرجع قلولي خروج روايتي الزاوي وواسيني إلى الإعلام الثقافي في الجزائر الذي يفتقر الى «إعلام ثقافي قوي وفاعل ومؤثر في المشهد الثقافي والإعلامي العربي وفي ذائقة المتلقي والقارئ العربي، إعلام منتج في آلياته الدعائية بالمعنى الفاعل لإحداث نوع من التوازن والفاعلية في التداول الإعلامي لمختلف أنماط الخطاب الروائي العربي، والبالغ التأثير ولفت انتباه صناع القرار الثقافي على مستوى الجوائز العربية بأهمية المنجز الإبداعي الجزائري عموما».

دراسة تحذر من اللابتوب



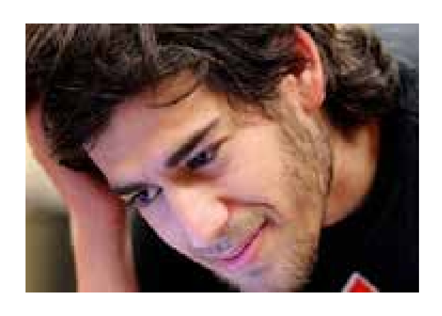
حذّرت دراسة أميركية من أن الإفراط في استخدام «اللاب توب» قد يرتبط بفقدان الخصوبة عند الرجال، لأن الحرارة المنبعثة من الجهاز تؤثر على السائل المنوي وتضعفه، ونصحت الدراسة الرجال الراغبين بالزواج والإنجاب بالتفكير قبل استخدام الكمبيوتر المحمول بسبب ارتباطه بالعقم.

وأكّد الدكتور طه عبد الناصر أستاذ طب وجراحة الذكورة بجامعة القاهرة أن وضع الكمبيوتر المحمول «اللاب توب» على الركبتين يرفع درجة حرارة الخصيتين ويجعلهما غير قادرتين على إنتاج السائل المنوي.

وصرّح عبدالناصر بأن أغلب مستخدمي الجهاز يضعونه على ركبتيهم، ويعد هذا أمراً في غاية الخطورة، لأن الجهاز يبعث بأشعة كهرومغناطيسية ترفع درجة حرارة الأنسجة القريبة، ومنها الخصيتان.

وأضاف عبد الناصر: «إن الخصية موجودة خارج الجسم، لأنها تحتفظ بدرجة حرارة أقل من الجسم درجتين وهذا المناخ المثالي لعملها، وتسخينها يعني عجزها عن إنتاج السائل المنوي وضعف الخصوبة عند الرجال»، ناصحاً مستخدمي الجهاز بوضعه على منضدة أو مكتب حتى يتفادوا آثاره الضارة.





مات ارون شوارتز نشط الإنترنت وعبقري الكمبيوتر، والذي ساعد في ابتكار نسخة مبكرة من نظام (أر أس أس) لتغذية الإنترنت، والذي كان يواجه اتهامات جنائية اتحادية في قضية تحايل مثيرة للجدل منتحراً عن عمر يناهز «26» عاماً.

عثرت الشرطة على جثة شوارتز في شقته في بروكلين بنيويورك، وذكرت تدوينة يوم السبت من كوري دكتورو مؤلف قصص الخيال العلمي وأحد أصدقاء شوارتز أنه ينسب الفضل على نطاق واسع لشوارتز في كونه المشارك في وضع مواصفات نظام (أر أس أس 1.0) لتغذية الإنترنت والتي عمل عليها وهو في سن الرابعة عشرة.

و(أر أس أس) صيغة لنقل المحتوى من مواقع تتغير بشكل مستمر مثل البرامج الإخبارية والمدونات إلى المستخدم. وأصبح شوارتز أحد رموز الإنترنت لمساعدته في توفير جبل حقيقي من المعلومات مجاناً للناس من بينها ما يقدر بنحو 19 مليون صفحة من وثائق المحكمة الاتحادية من نظام باسير القانوني.

ولكن شوارتز واجه مشكلات في يوليو 2011 عندما اتهمته هيئة محلفين كبرى اتحادية بالتحايل عن طريق الكمبيوتر واتهامات أخرى لها صلة بمزاعم عن سرقة ملايين من المقالات والدوريات الأكاديمية من أرشيف رقمي في معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا.

تطبيقات فيسبوك ويوتيوب تضيء عالم الهواتف

سجلت اللعبة الالكترونية انجري بيردز (الطيور الغاضبة) وانستجرام وفيسبوك إقبالاً يجعلها بين أكثر التطبيقات التي تم تحميلها في 2012 لكن نجوماً جديدة بدأت تسطع في عالم الهواتف الذكية وأجهزة الكمبيوتر اللوحية. ووفقاً لما ذكرته شركة (فلوري) لتحليل البيانات فقد قضى المستهلكون في 2012 ساعتين يومياً في المتوسط في استخدام تطبيقات الهواتف المحمولة بزيادة قدرها 35 بالمئة مقارنة مع 2011. ومن المتوقع أن يستمر العدد في الزيادة في 2013.

ولا تزال بعض الفئات مثل تطبيقات التواصل الاجتماعي والأخبار والترفيه وتعديل الصور والألعاب تستحوذ على اهتمام المستهلكين.

ويتصدر يوتيوب وانجري بيردز قائمتي التطبيقات المجانية والمدفوعة على الترتيب في نافذة التطبيقات الخاصة بشركة أبل (آب ستور). لكن في نفس الوقت انضمت بضعة تطبيقات صدرت في 2012 سريعاً إلى قوائم التطبيقات الأكثر تحميلاً وتحقيقاً للإيرادات خلال العام. وسرعان ما اكتسبت لعبة درو سامسنج أو (ارسم شيئا) على هواتف آي فون والهواتف التي تعمل بنظام اندرويد شعبية عند إصدارها في فبراير/شباط وبرغم تراجع الإقبال عليها إلا أنها ظلت ثاني أكثر اللعب المدفوعة تحميلاً في 2012 على أجهزة اندرويد وأبل.



اكتشف المنتجات المزيفة بهاتفك الذكي

كشفت شركة «براندباونتي» الأميركية عن تطبيق إلكتروني يسمح للمستخدم بتحديد المنتجات المزيفة أو المقرصنة عبر هاتفه المحمول.

وقال جوناثان غونين وهو أحد مؤسسي «براندباونتي» في مؤتمر «تك كرانش ديسرابت» التكنولوجي في سان فرانسيسكو إن هنا التطبيق هو «حل بسيط ومرح وفعال يحول المستهلكين إلى حراس للماركات». واعتبر أن التزوير والقرصنة كلفا الاقتصاد الأميركي بين 1200 و1700 مليار دولار السنة الماضية. ويتيح التطبيق للمستخدم تسجيل نقاط والفوز بجوائز من خلال استخدام هاتفه الذكي لنشر صور أو مواصفات لمنتجات مزيفة. ويعتبر أصحاب الماركات هنا التطبيق مصدراً مباشراً للمعلومات المتعلقة بانتهاكات محتملة في السوق.



ستار بهشتي
«خالد سعيد» الإيراني



تداولت الصحف الإيرانية، لا سيما المعارضة منها أخباراً عن مقتل المدون الإيراني «ستار بهشتي» 35 عاماً، جراء التعذيب على يد الشرطة الإيرانية.

وتتشابه حالة مقتل هذا المدون مع حالة الشاب المصري «خالد سعيد»، الذي أثار مقتله موجة غضب شعبية عارمة في مصر وردود أفعال من منظمات حقوقية عالمية، تلتها سلسلة احتجاجات سلمية في الشارع في الإسكندرية والقاهرة نظمها نشطاء حقوق الإنسان الذين اتهموا الشرطة المصرية باستمرار ممارستها القمعية في ظل حالة الطوارئ.

الأمر نفسه يتكرر في إيران، حينما اعتقلت شرطة المعلومات، المدون بهشتي في 30 سبتمبر 2012م، بتهمة القيام بأنشطة على شبكات التواصل الاجتماعي والفيسبوك تهدد الأمن القومي الإيراني. ثم زجه في سجن آفين، وإعلان النائب العام «محسن إيجائي» وفاته في 3 نوفمبر 2012م، دون تفسير لأسباب الوفاة.

بعد ذلك تخرج معلومات من داخل سجن آفين حول تعذيبه أثناء استجوابه. وتبدأ سلسلة من الانتقادات داخل صحف المعارضة، وعبر كافة تياراتها وعلى رأسها جبهة المشاركة، وجبهة الثورة الخضراء في الخارج، والمجلس الوطني للمقاومة الوطنية التابع لمنظمة مجاهدي خلق اليسارية.

وأمام الضغط الإعلامي الخارجي، وتصريحات المتحدثة باسم الخارجية الأميركية «فيكتوريا نولاند»، في 9 نوفمبر، حول تعذيب بهشتي بسبب آرائه السياسية بدأ بعض نواب البرلمان الإيراني يطالبون بالتحقيق في مسألة مقتل بهشتي، وحقيقة تعرضه للتعذيب أثناء استجوابه داخل سجن آفين.

وتفاقمت الأزمة مع تصريحات المسؤولين وهيئة الطب الشرعي المتتابعة والمتناقضة، والتي بدأت بالحديث عن وفاته بسبب تعرضه لضغوط نفسية مفرطة، وانتهت بإقرار تعرضه لحالة تعذيب على يد أفراد على أيدي السلطات، مما أدى إلى تحرك إسماعيل أحمدي مقدم، قائد الشرطة الإيرانية، وعزله للعقيد محمد حسن شكريان، رئيس الشرطة في العاصمة طهران؛ لقصوره في تأدية واجباته.

بعد ذلك بدأت المعارضة الإيرانية في الداخل والخارج، بكافة أطيافها المتعارضة تتعامل مع «ستار بهشتي» على أنه رمز وطني، وأنه دلالة واضحة على عسف النظام الحاكم بالشعب الإيراني، وعدم احترامه لحرية وكرامة المواطن الإيراني.



الحمامة الملتبسة



أعلنت مديرية أمن القليوبية (شمال القاهرة) مؤخراً عن خبر طريف، يتعلق بالعثور على حمامة من نوع «الزاجل» معلق في قدميها رسالة وميكروفيلم، وذلك بعدما عثر أحد حراس الأمن بأحد المصانع على الحمامة وهي مصابة في قدمها، وأثناء قيامه بالإمساك بها عثر في القدم الأولى على رسالة مكتوب عليها «إسلام إيجبت»، وفي القدم الأخرى عثر على ميكروفيلم.

انشغلت صفحات الفيسبوك كعادتها مع أي خبر طريف، فكتبت سمر نور معلقة على الواقعة:

ما ذنب الحمام؟ تعدينا مرحلة العبث وطايرين لمرحلة العبث الزاجل.

وكتب سامح سمير: قوات الأمن تعثر على حمامة زاجل معلق في إحدى قدميها رسالة، وفي القدم الأخرى ميكروفيلم، وفي بطنها فريك ورز معمر بالمكسرات والكبد والكلاوي.

أما صفحة «هنا الثورة» فقد ألفت عدة تعليقات ساخرة منها:

- الرئاسة تطلب الإفراج الفوري عن الحمامة ولا مجال لقيد الحريات.
- حمدين صباحي: مصر لكل أنواع الحمام.
- شفيق: الرسالة برجل الحمامة غير مبررة.
- الشيخ محمد شعبان: هاتولي حمامة
- عبد المنعم الشحات: الحمام أصلاً حرام.
- عصام سلطان: حمامة فلول.
- عبد الله بدر: حمامة أتت لنشر الفسق بين الحمام الطاهر.
- عكاشة: الحمد لله أنا متخصص بط مش حمام.
- مرتضي منصور: السي دي موجود ياست حمامة.



باب الشمس.. باب الأمل

قـرر أكـثـر مـن 250 فلسطينيا وفلسطينية إقامة قرية «باب الشمس» فـي مـا يـعـرف بمنطقة E1. وقـال النشطاء في بيان صدر عنهم نشروه على صفحات فيسبوك وتويتر، «نعلن نحن، أبناء فلسطين، من كافة أرجائها، عن إقامة قرية «بـاب الشمس» بقرار من الشعب الفلسطيني، بلا تصاريح الاحـتـلال، وبـلا إذن من أحـد، لأنها أرضنا ومن حقنا إعمارها، ولقد اتخذنا قراراً بإقامة قرية «باب الشمس» على أراضـي ما يسمى بمنطقة E1 والتي أعلن الاحتلال قبل شهور عن نيته إقامة 4000 وحدة استيطانية عليها. لأننا لـن نصمت على استمرار الاستيطان والاستعمار في أرضنا، ولأننا نؤمن بالفعل وبالمقاومة، نؤكد بأن القرية ستصمد إلى حين تثبيت حق أصحاب الأرض على أراضيهم».

وتـقـع منطقة E1 عـلـى أراض فلسطينية شـرق مدينة الـقـدس بين مستوطنة معاليه أدوميم الواقعة على أراضـي الضفة الغربية المحتلة وبين القدس، وتبلغ مساحتها حوالي (13) كيلومترا مربعا.

وحول تسمية المدينة بباب الشمس قال النشطاء إن الاسم مستوحى من روايـة «باب الشمس» للكاتب اللبناني الياس خوري، وهي رواية تحكي عن تاريخ فلسطين ونكبتها من خلال قصة حب بين البطل الفلسطيني يونس الذي يذهب للمقاومة بينما تظل زوجته نهيلة متمسكة بالبقاء في قريتها بالجليل وطوال فترة الخمسينيات والستينيات يتسلل من لبنان إلـى الجليل ليقابل زوجته في مغارة «باب الشمس».

على الـرغـم من قـيـام قـوات الأمـن الإسـرائـيـلـيـة، بـإخـلاء مخيم «بـاب الشمس» بالقوة واعتقال النشطاء إلا أن المبادرة النضالية اعتبرت إبداعاً جديداً في مسار المقاومة الفلسطينية الشعبية، وقد تركت صدى كبيراً على صفحات الفيسبوك وتويتر وتبادلها النشطاء وشجعوا عبر صفحاتهم من قاموا بها.

أجهزة إلكترونية جديدة في 2013



10 أجهزة إلكترونية جديدة من المنتظر أن تغير أسـلـوب الحياة، ينتظرها متابعو التكنولوجيا الحديثة عام 2013 . وأهمها فوجيتسو «لايف بوك» عبارة عن جهاز كمبيوتر محمول وجهاز لوحي وهاتف نقال، الثلاثة في جهاز واحـد يمكن ضمها معاً أو فكها والعمل بأي من ثلاثتها باستقلالية تامة وتعتمد على نظام تشغيل واحد.

* نـظـارات الـواقـع الافـتـراضـي من المنتظر طرحها بواسطة جوجل منتصف عـام 2013 وتمكن مرتديها من رؤية شاشة متصلة بهاتفه الجوال وتعطيه إرشادات ومعلومات خلال السير.

* هـاتـف جـوال قـابـل لـلـطـي من سامسونج من المنتظر طرحه العام المقبل ضمن سلسلة جالاكسي الشهيرة.

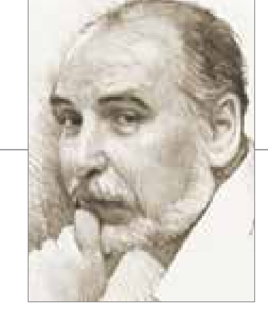
* مايكروسوفت «سـيـرفـس بـرو» يخوض منافسة في الأسواق من جديد بقدرات أكبر على التفاعل مع ويندوز 8 وقـدرة على التكيف مع كل برامج ويـنـدوز، جهاز لوحي قريب جـداً من الكمبيوتر المحمول.

* بلاك بيري 10 هو آخر محاولات شركة أر أي إم للحاق بسباق الهواتف الذكية مـع أبـل وهـواتـف الأنـدرويـد ، وتسعى إلى ذلك بنظام تشغيل أكثر تـطـوراً وبتصميم جديد للبلاكبيري ومحبيه.

* الأي باد 5 من المنتظر طرحه بنهاية 2013 لمواجهة ابـتـكـارات الشركات الأخـرى ويـأتـي بـوزن أخـف وشاشة أفضل من النسخ السابقة لأي باد.

* بلاي ستيشن 4 نسخة جديدة من أحد أكثر أجهزة العالم شعبية على مستوى الألعاب.

* بعد النجاح المبهر لشركة أمازون في تصنيع الجهاز اللوحي «كيندل فاير» والـقـارئ الإلكتروني «كيندل» تدخل أمازون عالم الهواتف النقالة هذا العام.



الطاهر بنجلون

حرية الضمير

بحسب علمي، دساتير العالم العربي لا تقر بمفهوم «حرية الضمير». أتذكر أن هذا الخيار طرح، ربيع 2011، فترة تعديل الدستور المغربي، لكن مقاومة القوى المحافظة، ذات التوجه الديني فرضت في النهاية منطقها. في تونس كما في القاهرة، دار النقاش حول إمكانية تطبيق الشريعة من عدمها. وبان، بشكل جلي، فكر الشريعة على النص. سنجد الحال نفسه تقريباً في ليبيا، رغم هزيمة التيار الإسلاموي في الانتخابات. لما لا يتمتع المواطن العربي، البالغ والمسؤول، العاقل والوطني، بـ«حرية الضمير»؟ رغم أنه ليس سوى أمر طبيعي في عدد من الدول المتقدمة والمعاصرة؟ لما لا يمتلك الفرد العربي الحق في العيش الحر؟ لأنه غير معترف به ككيان واحد ومتفرد.

المجتمع العربي – الإسلامي يمنع الفرد من البروز، هو مجتمع يفضل النظر إلى العائلة، الجماعة والقبيلة. هذا ما يمنع المرأة من التمتع بنفس الحقوق مثل الرجل. مستوى تحضر المجتمع يحدده وضع المرأة. كلما نالت المرأة حقوقاً تقدم البلد خطوة نحو المعاصرة والتطور. فحقيقة عدم الإقرار بالفرد ككيان مستقل تخدم الديكتاتوريات، فالفرد هو صوت، حق، مرادف للحرية.

حيثما أذهب لإلقاء محاضرات، أطلب مقابلة تلاميذ المدارس الابتدائية. أرى أن التواصل مع اليافعين أمر أساسي للكاتب، فمعهم ستطرح أسئلة عن عمله، عن دوره وعن مجتمعه. كنت، مؤخراً، في مدرسة مزدوجة، عربية وفرنسية، بالدار البيضاء. واحد من الأسئلة المهمة التي طرحت عليّ، أو بالأحرى الملاحظة التي طرحت: «لماذا يتصل العالم العربي والإسلامي بسمعة سيئة؟»، هكذا تساءلت صبية لم تتجاوز سن الثانية عشرة. رغم فهمي لطرحها، فقد طلبت منها أن توضح لي سؤالها. وأضافت: «الأوروبيون لا يحبون الإسلام. يقولون بأنه مصدر الإرهاب..». حاولت أن أشرح لها الأمر ببساطة وبشكل مباشر. تكلمت عن المغالطات، عن البروباغندا الغربية ضد الدول الإسلامية كما أشرت إلى أن بعض المسلمين يساهمون، بأفعالهم، في نشر صورة سيئة عن الواقع.

نحن نفتقد للحرية. نعيش اضطراباً. الأطفال يشعرون به ويعبرون عنه بلغتهم. إعاقتنا هي الخوف من الحرية. هل تهدد حرية الفرد دولة؟ هل إذا رفض مواطن جانباً من جوانب الدستور، فإن الدولة ستضعف؟ هي تخفي هشاشتها بمرجعيات مقدسة، غالبيتها دينية.

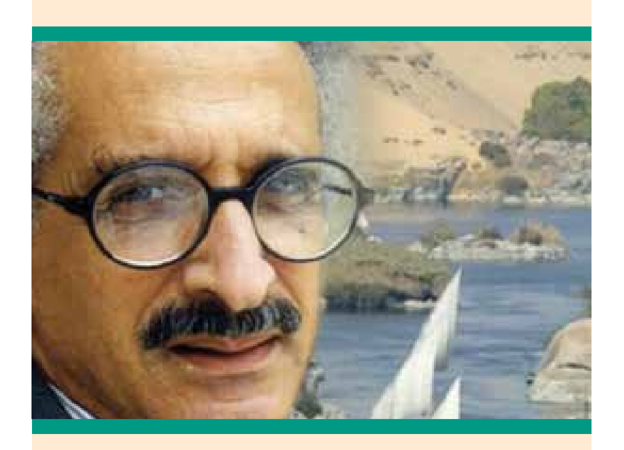
وما دمنا لم نفصل بين الدين والحقل السياسي، فإننا لن نستطيع التقدم. وهنا الفصل لا يعني الإلغاء. فالعلمانية تعني، بالدرجة الأولى، احترام الدين، احترام كل الديانات. هي حق الفرد في ممارسة ديانته إذا أراد دونما فرض ممارستها على الآخر. المؤمن يعيش في صلة مباشرة مع الخالق. وهو الوحيد المسؤول عن أفعاله، هذا هو المقصود بمفهوم «حرية الضمير»، وهي قاعدة وحق ثابت لكل فرد. ولكن، ما يحاول رجال الدين فرضه هو توجيه خطوات كل واحد من أفراد المجتمع، والتدخل في الحياة الشخصية للناس، السماح لهم بما يريدون ومنعهم مما يشاؤون. افتقاد الحرية هي خاصية مشتركة في مجمل الدول العربية، مع ذلك، يواصل المواطنون المطالبة بها.

أيام مظاهرات ميدان التحرير، شهدنا تعارض نظرتين مختلفتين للعالم. الأولى تربط مصيرها بالدين، والثانية بالفرد المسؤول. واعتبر البعض ثوريين، والآخرون محافظين ورادي فعل. في الوقت الراهن، ردات الفعل هي التي انتصرت، مع العلم أن الثورة لم تكتمل.

همس مرة طالب، في جامعة تونس، زمن بن علي، في أذني سائلاً: «هل تؤمن بالله؟». كان بإمكاني أن أجيب بنعم وأنهي السؤال، لكن عمقت الموضوع وأجبته: «سؤالك يتعلق بجانب شخصي خاص. علاقتي بالله لا تخص أحداً غيري، لست مطالباً بإعلانها أمام الناس جميعاً، تعلم إحترام حرية ضمير الآخر». ردة فعله جاءت غريبة: «إذن، أنت ملحد!». أخبرته أنه لم يفهم شيئاً. كان من الصعب عليّ أن أشرح له رسالة العلمانية. زد على ذلك أن البعض يخلط عمداً بين العلمانية والإلحاد، وهو أمر خاطئ تماماً. فنحن لم نعود أبناءنا على الحوار.

نحن لم نعود أبناءنا على النقاش، على التعارض في الرأي، على الحوار المشبع بالإثباتات. نحن نعيش مرحلة حيث البعض يعتقد أن مشاكلنا ستحل بالعودة إلى الدين. الدين يلعب دوراً ما، الإنسان بحاجة إليه. فهو ليس مطالباً بأن يدير له ظهره، بل فقط أن يمارسه في صمت. ما دمنا لم نفتح نقاشاً عن مكانة الدين في حياة المجتمع، فسنظل نتجنب طرح الإشكاليات الحقيقية والتقدم نحو معاصرة مسؤولة، تضاهي عصر النهضة التي صدرها الإسلام إلى العالم بين القرنين التاسع والثاني عشر الميلاديين.

العدد القادم:



صنع اللّه إبراهيم:

حاولوا شراء صمتي عن جرائم النظام

حـوار



فيصل دراج يكتب:

تحولات البطل في الرواية العربية



الصندوق

أسطورة حلوة
أسطورة مُرة

يحمي النفيس، يحمي المقدس، يحمي السر، يحمي الخديعة.

حياتنا محكومة من الميلاد إلى ما بعد الممات بمجموعة من الصناديق، ومع ذلك نادراً ما يسأل المرء نفسه كم صندوقاً يفتح وكم صندوقاً يغلق في اليوم؟

صناديق تحفظ مقتنياتنا الثمينة، نأتمنها على وجودنا؛ إذ الأوراق التي تربطنا بالحياة، صناديق تصنع الدهشة كصندوق الساحر، صناديق تحمل الفرحة كصندوق العروس الذي يرافقها في بداية حياتها الجديدة، وصندوق بوسعه أن يكون شاهد زور؛ صندوق الاقتراع.

الصناديق ليست مادية فقط، بل معنوية أيضاً. صدرنا صندوق بمفاتيح متعددة تفتح على الآخرين بقدر المودة والاطمئنان الذي نكنه لأحدهم، كل الصدور تذهب إلى القبر بسر واحد على الأقل لم ينكشف أمام آخر.

صندوق النقد، صندوق النذور، والصناديق المالية المتخصصة، بوسعها أن تأخذ المحتاجين إلى بر الأمان المادي أحياناً وإلى الإفلاس غالباً. وأخيراً: الأيديولوجيا؛ النوع الأخطر من الصناديق؛ حيث تتكثف كل مآسي البشرية التي صنعها محاربون عجزوا عن التفكير خارج صندوق انحيازهم السياسي، الديني، أو العرقي.

الصندوق، هو أسطورة حياتنا غير المحتفى بها - ربما لأنها ليست سارة دائماً - لكننا قررنا أن نحتفي بها في هذا الملف!



رسوم الملف للفنان الإيراني مانا نيستاني

جماليات السر المكنون

خليل صويلح

يضع غاستون باشلار في كتابه «جماليات المكان» مفردة الصندوق في صور الألفة ليستدرج مفردات أخرى مشابهة مثل الخزانة والأدراج لجهة التخفّي والسريّة، واستدعاء جدل الداخل والخارج. الصندوق مكمن السر، سواء كان من الخشب أو الحديد. السّر الذي سوف ينتهك بمجرد خلع القفل. المفتاح لا يفضح السّر إذا كان بيد صاحبه. عملية الخلع هي العتبة الأولى لاكتشاف المخبوء والحميمي والعجائبي.

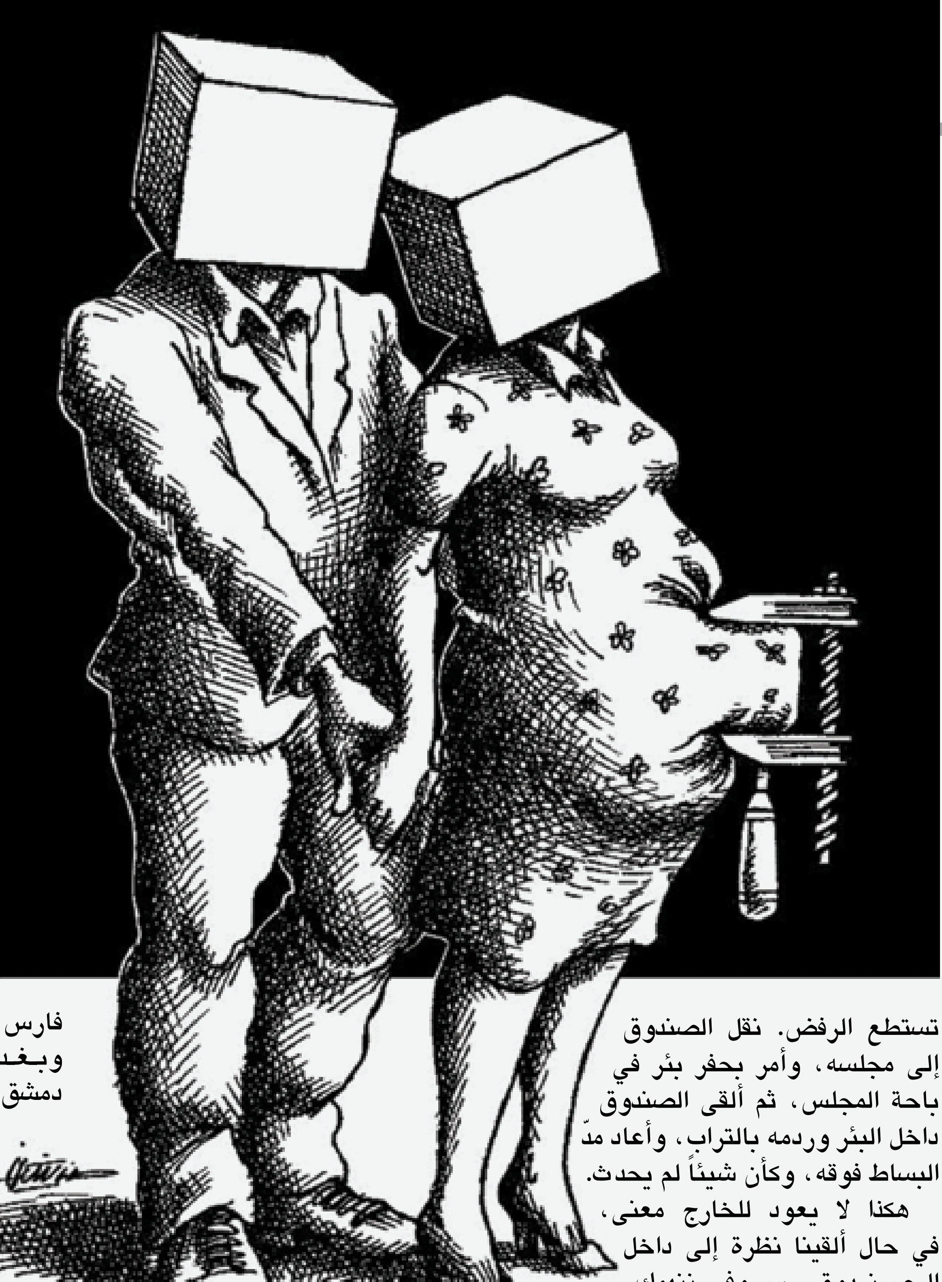
صندوق العروس لا يشبه في محتوياته، صناديق أخرى. ستفوح منه رائحة عطر أولاً، لينفتح المشهد على رغبات محمومة، وأدوات زينة، ومجوهرات، وكحل، وحناء، خلافاً لصناديق الحكايات، ففي الغرف الممنوعة التي تخترعها «شهرزاد» في «ألف ليلة وليلة»، غالباً ما نجد صندوقاً يحذّر من فتحه، وإلا فستنفتح علينا أبواب الجحيم. في حكايات أخرى يتحوّل الصندوق إلى مركب يحمل طفلاً مجهولاً، وستحمله الأمواج إلى أقداره، من دون أن يغرق مرّة واحدة. وسنجد في صندوق آخر خريطة سريّة بعلامات ورموز ودوائر تقود إلى كنز مدفون في جدار بيت قديم، أو تحت بلاط غرفة مهملة.

الراديو، لحظة دخوله إلى القرى النائية في خمسينيات القرن المنصرم، كان اسمه الأول «صندوق الجنّ»، إذ يستحيل أن ينحشر جسم بشري داخل صندوق بهذا الحجم الصغير، ويطلق كل هذه الأصوات المتنافرة، وفقاً لتحليلات صارمة لوجهاء وعجائز وأولياء. صندوق الفرجة كان خارج أحلامنا كقرويين. كان وصول بائع متجوّل (الحوّاج) بصحبة حمار ينحني تحت ثقل صندوقين متعادلين على ظهره أقصى حالات البهجة والفرجة. كان لكل صندوق محتوياته الخاصة: الأول لزينة النساء: مناديل ملوّنة، وأساور فضيّة وذهبية مزيّفة، وكحل عربي، ومكاحل نحاسية بمراود خشبية مصقولة، وزجاجات عطر بروائح نفّاذة، وثياب مقصّبة، وإبر وخيطان، ومحلب وبطم وتوابل، فيما كان الصندوق الثاني مخصصاً لإغواء شهية أطفال محرومين: سكاكر، ولبان، وكرات زجاجية للعب، ومفرقعات.

بهبوب الربيع تصل قافلة الغجر، وسنقف مسحورين عند أطراف خيمة، ننظر بدهشة إلى صندوق صغير، ستفتحه غجرية عجوز، لتخرج أدوات الوشم. إبرة محمّاة على نار موقد صغير، ومسحوق كحل عربي، ومواد أخرى مجهولة، وسنتحمّل آلام الإبرة مقابل وشم سيف أو سمكة في الساعد، أو دائرة زرقاء في مقدمة الأنف، وتعاويذ هندسية على الرسغ، أو حرف من اسم حبيبة مجهولة.

جدتي فضة الجاسم، كان لديها صندوقها أيضاً. من هذا الصندوق ناولتني سواراً نادراً من الفضة بزخرفة بدوية، لعلها تعويذة غامضة، كانت جلبته معها في عرسها، هديتها لي في عرسي، مرفقاً بأجمل دعاء سمعته في حياتي «دربك أخضر". سيكون هذا الدعاء بوصلتي إلى المدن البعيدة.

في الصحراء التي أتت منها جدتي لأمي، كان على العروس أن تصعد إلى الهودج، قبل أن تتحرك الناقة. ولكن أليس الهودج صندوقاً أيضاً؟ الهودج الذي يخفي بين جنباته سرّ العروس وفتنتها وسحرها. السّر الذي سيصبح مكشوفاً على الملأ، بمجرد أن تهبط قدما العروس عن ظهر الناقة. نقرأ عن صناديق أخرى، تلك التي كانت تحتوي مخطوطات الكتب النفيسة في رحلتها من بلد إلى آخر بصحبة رحّالة ومستشرقين ونسّاخين، وإذا بمخطوط نادر من سمرقند أو بغداد أو دمشق، يحطّ رحاله في إحدى خزائن مكتبات إسطنبول، فيما عبرت صناديق الكتب في قافلة خرجت من الأندلس، إثر سقوطها، مروراً بالمغرب، فموريتانيا، إلى تمبكتو في مالي، خوفاً على هذه المخطوطات من التلف. وفي المقابل سنقع على حوادث مفزعة، إذ انتهى الشاعر وضّاح اليمن إثر علاقة آثمة مع أم البنين، زوجة الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك مدفوناً في صندوق وهو حيّ. كان أحد خدم الخليفة، قد أخبر الوليد بأن وضّاحاً في غرفة أم البنين، وقد أخفته في صندوق، فأمر الخليفة بقتل الخادم قبل أن يتوجه إلى الغرفة، ويجلس على الصندوق المقصود، وطلب منها أن تمنحه هذا الصندوق، فلم



في الصحراء التي أتت منها جدتي لأمي، كان على العروس أن تصعد إلى الهودج، قبل أن تتحرك الناقة. ولكن أليس الهودج صندوقاً أيضاً؟

تستطع الرفض. نقل الصندوق إلى مجلسه، وأمر بحفر بئر في باحة المجلس، ثم ألقى الصندوق داخل البئر وردمه بالتراب، وأعاد مدّ البساط فوقه، وكأن شيئاً لم يحدث.

هكذا لا يعود للخارج معنى، في حال ألقينا نظرة إلى داخل الصندوق، سوف ننهمك بجماليات الداخل، ونبش ما هو مخبوء. ليس بالضرورة أن يكون الداخل طريقاً إلى البهجة على الدوام، فقد يؤدي إلى الجحيم. صندوق باندورا في الأسطورة الإغريقية ينسف أي احتمال في هذا السياق، فالأرواح الشريرة تنتظر كوة لإطلاق اللهب. وسوف يحضر حصان طروادة كمثال آخر على صندوق غرائبي أدى إلى هلاك مدينة طروادة بعد حصارها طويلاً.

أثناء اشتغالي على كتابة روايتي الأولى «ورّاق الحب»، ستقودني المخيّلة إلى مقهى «النوفرة» المتاخم للجامع الأموي في دمشق القديمة. كان على الراوي أن يجد مفتاحاً لروايته، فيستدعي تاجراً قادماً من بغداد، يفتّش عن خان ينام ليلته فيه، وأثناء مروره في أحد الأزقة يلمح امرأة فاتنة تطل من وراء نافذة بيت يطل على المقهى، وحين يسأل صاحب الخان عن تلك المرأة يخبره بأن هذا البيت مهجور منذ زمنٍ طويل، لكن المرأة ستزوره في منامه، فيستيقظ مهموماً ومشوّشاً. هكذا يتجه إلى المقهى، ليراقب عن كثب شرفة المرأة الغامضة، مدة سبع ليالٍ، فيتخلّف عن قافلته، وفي نهاية الليلة السابعة، يتسلل إلى هذا البيت، فيجده مهجوراً فعلاً، لكنه سيكتشف صندوقاً مهملاً في باحة الدار، وحين يفتحه بعد تردد، يجد رقعة مطوية في داخله، فيقرأ «إذا أردتني زوجاً لك، ورغبت بأن تدفع مهري، عليك أن تنسخ لي كتاباً يحتوي أجمل ما قيل في الحب والفراق والموت».

بعد غيبة تسعة عشر عاماً وسبعة أشهر وثلاثة عشر يوماً، وجد هذا الرجل ميتاً أمام عتبة البيت، وقد سدّ الزقاق بقافلة من الجِمال المحمّلة بمئات المخطوطات التي جمعها خلال رحلته الطويلة التي طاف فيها بلاد فارس وبخارى والأندلس وفاس ومصر وبغداد والقدس إلى أن وصل إلى دمشق فجر العاشر من ذي القعدة من سنة (237 هجرية)، ووجد أحد المارّين الرجل ممدداً على الأرض، وعندما اقترب منه تأكد أنه أسلم الروح، ولفت انتباهه وجود رقعة إلى جانبه، وحين فتحها قرأ ما فيها، فأصابه العجب من أمر هذا الرجل الغريب:

«بسم الله الرحمن الرحيم. أما بعد: من العبد لله زيد بن إبراهيم البغدادي إلى(ياسمين زاد).. أوصي بحمولة هذه الجِمال أن تُحفَظ في مكان أمين، على أن يتردد عليه كل من مسّه العشق وأصابته لوثة الهيام، للتزوُّد من أخبار هذه الكتب التي نسختها بمداد القلب أياماً وليالي، دون أن يصيبني الوهن أو توقفني علّة عابرة، عن إتمام ما نويت عليه في ليلة ظلماء من ليالي دمشق، ولولا ما أصابني من شلل في يدي اليمنى، ثم في يدي اليسرى، لكنت وفيت وعدي الذي قطعته على نفسي قبل أن أتلوه عليك بحضورك وغيابك، والله على ما أقول شهيد».

في الأيديولوجيا يبدو البشر مقلوبين على رؤوسهم
كما يبدون في صندوق التصوير المظلم

الغرفة المظلمة

عبد السلام بنعبد العالي

«في الأيديولوجيا تُعلَّب الأفكار وتودع داخل غرفة، ويقفل الباب دونها، فتُفصل عن قاعدتها الفعلية التي من شأنها وحدها أن تمكّنها من النور والحقيقة».

سارة كوفمان

أطلق بعض الإعلاميين في المغرب على جهاز التليفزيون حين ظهوره اسم «صندوق العجب». تشير الكلمة الدارجة «لعْجَبْ» إلى كل المعاني التي ينطوي عليها البعد العجائبي الذي تحيل إليه رمزية الصندوق. فالصندوق، كما نعلم، ينطوي دائماً على أسرار. إنه يحمل دوماً ما يفاجئ. ويخفي كنزاً ثميناً يصونه ويحميه، مما يجعل فتحه من قبيل المغامرة التي تجعلنا مستعدين لأن نتوقع أي شيء.

لعل هذا التوجس، وتلك القدرة على المباغتة وعلى الإخفاء في آن، وذلك الضياء المحفوف بالظلمة، وذاك الإحساس بأن ثمة دوماً شيئاً يتحجب عن الرؤية، لعل كل ذلك هو ما دعا النقاد الإعلاميين إلى ذلك الربط.

وجه شبه آخر بين جهاز التليفزيون والصندوق ربما كان أقل وضوحاً، لكنه أشد ارتباطاً، هو قدرتهما على أن «يخنقانا» ويحبسا أنفاسنا. ومن يقول خنق الأنفاس يقول بالانغلاق وحجب الأنوار وقلب الحقائق والإغراق في الظلمات. فرغم أنوار الشاشة، يظل التليفزيون ، مثل الصندوق، «غرفة مظلمة».

الغرفة المظلمة camera obscura التي يُعزى أول حديث عنها إلى العالم ابن الهيثم في «كتاب المناظر»، عبارة عن صندوق أسود في إحدى جهاته ثقب شديد الصغر بحيث ترسم الأشعة المتسربة منه على الجهة المقابلة صورة معكوسة مقلوبة عن المنظر الخارجي. إنها جهاز التقاط الصور وإسقاطها على الشاشة، لكنها أيضاً جهاز القلب والخداع. لا عجب إذن أن يوظف «فلاسفة التوجس» مفهوم «الغرفة المظلمة» هنا في تحديدهم لآليات القلب والتضليل والكبت اللاشعوري. هذا التوظيف هو ما تحاول الفيلسوفة سارة كوفمان أن ترصده عند كل من ماركس وفرويد ونيتشه.

لم يكن استعمال «الغرفة المظلمة» بدءاً ليُربَط بمعان سلبية كالخداع والقلب والتشويه. فقد كان هذا الصندوق يستخدم عند الرسامين، مثل ليونار دافانشي، آلة لمحاكاة الطبيعة ونقلها نقلاً شفافاً، وأخْذ صورة تتحدى القوانين المعقدة للمنظورية كي تقرّب الرسام ما أمكن من الصورة الدقيقة لما يريد رسمه. لقد كان كما قيل «عيناً من غير وجهة نظر»، عيناً بريئة. كان علامة على شفافية الوعي، وعلى انسجام الإنسان مع العالم المحيط به.

إلا أن المفهوم سرعان ما اتخذ معنى مخالفاً عند حلول القرن التاسع عشر وظهور من سيطلق عليهم بول ريكور «فلاسفة التوجس»، أي أولئك الذين سيطعنون في تلك الشفافية، وسيتشككون في ذلك الانسجام الذي افترضته



العهود السابقة، وسيكشفون عن واقعية الأوهام، فيبينون «أن نموذج الغرفة المظلمة يقتضي وجود «معطى» لا يعطينا نفسه دوماً إلا مقلوبا»، وأن كلاً منا يحمل صندوقه معه.

سيتخذ المفهوم إذاً نفحة سلبية، وسيغدو عند ماركس استعارة على القلب الأيديولوجي الذي يجعل البشر «إذا كانوا يبدون في كل أيديولوجيا مقلوبين على رؤوسهم كما لو كانوا في الغرفة المظلمة، فإن هذه الظاهرة تتولد عن مجرى تاريخهم الفعلي، مثلما أن قلب الأشياء على شبكية العين يتولد عن حياتهم الفسيولوجية»، كما سيعني المفهوم عند نيتشه منظورية معمَّمة، فيصبح لكلّ «منظوريته» وغرفته المظلمة، ليؤكد نيتشه أنه «ما من عين بريئة»، وأن ليست هناك عين من غير وجهة نظر. أما فرويد الذي يستعمل بالأولى استعارة «الكاميرا»، أعني آلة المصوّرين وليس صندوق الرسامين، فسيحيل المفهوم عنده إلى «غياهب» اللاشعور.

مع هؤلاء إذاً ستغدو «الغرفة المظلمة» بالفعل «صندوقاً عجائبياً» يحجب العلائق الفعلية، ويضع حاجزاً بين الوعي وبين نفسه، بينه وبين العالم. لقد أودع «فلاسفة التوجس» الإنسان داخل صندوق مظلم «وتركوه، على حد تعبير نيتشه، سجين وعي متعجرف موهوم، ثم ألقوا بالمفتاح بعيداً». فهل له أن يأمل في استعادة المفتاح، أم أن ما يتبقى عليه هو أن يسترق النظر عبر ثقب قفل «الغرفة المظلمة»؟

الصبية في علبة والعلبة في صندوق والصندوق في البحر

شهريار والجني والأقفال السبعة

عبد الفتاح كيليطو

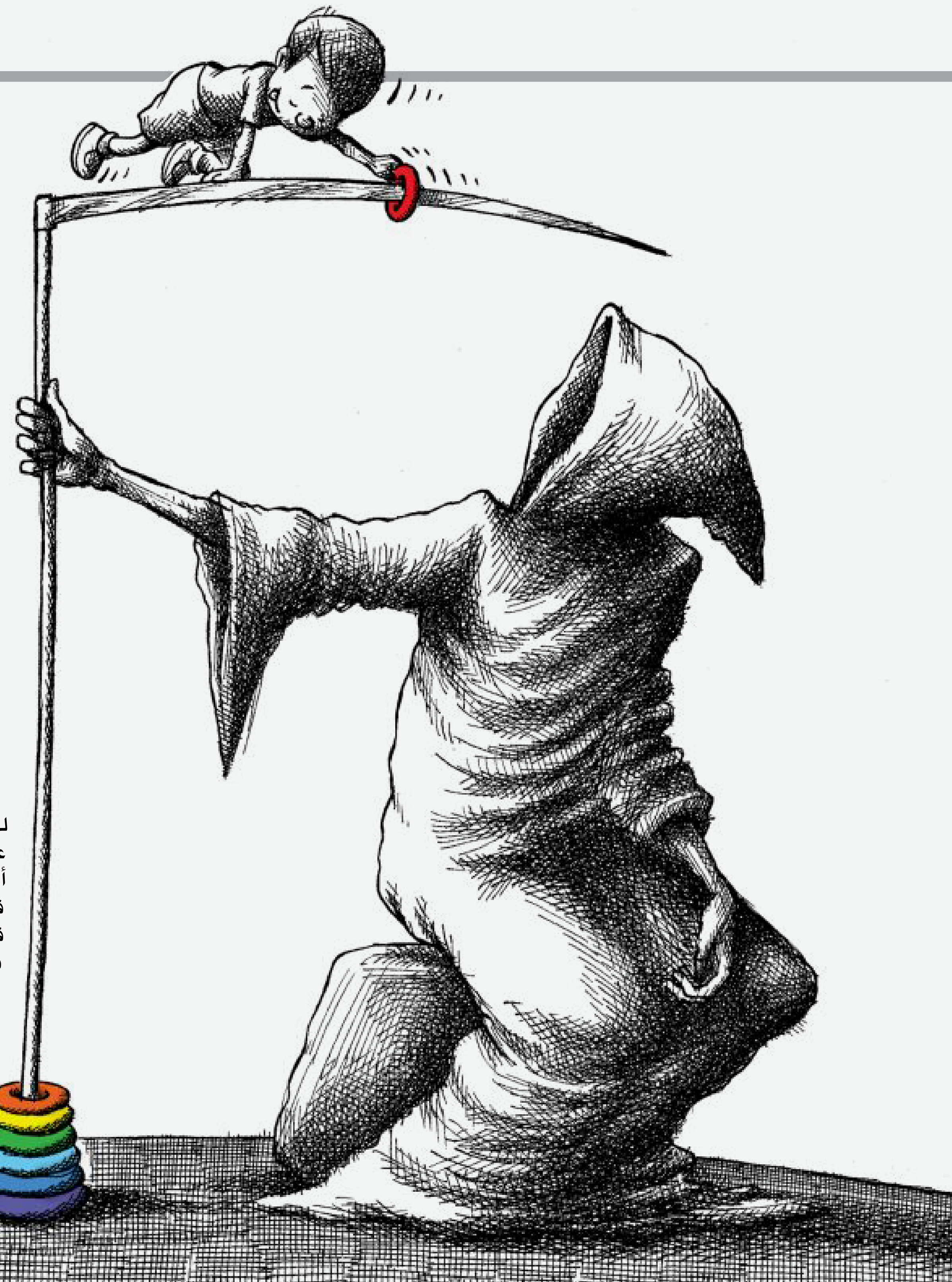
اسودت الدنيا في عين شهريار بعد المصاب الذي حلّ به، فقال لأخيه شاه زمان: «قم بنا نسافر إلى حال سبيلنا، وليس لنا حاجة بالملك حتى ننظر هل جرى لأحد مثلنا أو لا». خرج الأخوان خفية من باب سري في القصر، وأثناء سفرهما شاهدا جنياً رهيباً يخرج من البحر وعلى رأسه صندوق من زجاج، فخافا وطلعا إلى أعلى شجرة (شهريار فوق الشجرة!). وإذا بالجني يفتح الصندوق ويخرج منه علبة، يفتحها هي أيضاً فتبرز منها «صبية غراء بهية»... أن تفتح صندوقاً معناه أن تفاجأ، قد تجد داخله كنزاً، وقد تجد امرأة، وقد تنبعث منه شرور البشرية. أليس كتاب ألف ليلة وليلة صندوق باندورا؟...

يحمل الجني معه صندوقه أينما حل وارتحل، ظناً منه أنه يضمن بهذه الوسيلة وفاء المرأة له، فهو سجين أوهامه، حبيس صندوقه محكم الإقفال. لكن النوم يقهره وينهله عن الاحتراس، النوم نقطة ضعفه، تستغلها صاحبته لإرغام شهريار وأخيه على النزول من الشجرة وعلى مضاجعتها، «ولما فرغا [...] أخرجت لهما من جيبها كيساً وأخرجت لهما منه خمسمئة وسبعين خاتماً. فقالت لهما: أتـدرون ما هذه؟ فقالا لها: لا ندري. فقالت لهما: أصحاب هذه الخواتم كلهم كانوا يفعلون بي على غفلة قرن هذا العفريت، فأعطياني خاتميكما أنتما الاثنان الآخـران». ثم روت لهما قصتها مع العفريت الذي اختطفها ليلة عرسها، مبررة بذلك على ما يظهر سلوكها، ومؤكدة فوق ذلك «أن المرأة إذا أرادت أمراً لم يغلبها شيء».

ما مدلول هذه القصة الطريفة وما هي وظيفتها؟ من الواضح أن هناك مماثلة بين شهريار والجني، بين الصندوق الزجاجي والقصر، وأن القصة بكاملها مـرآة يشاهد فيها الأخـوان قصتهما الخاصة. إلا أن ما لا ينبغي إغفاله أنها أول قصة تـروى في الكتاب – طبعاً بعد حكاية ما جرى لشهريار وأخيه من مصاب. إنها خارج الألف ليلة وليلة، وتجدر الإشارة إلى أن الصبية البهية الـغراء أول راويـة في الليالي، قبل شهرزاد التي لن يأتي ذكرها إلا فيما بعد. الصبية - هكذا ينعتها النص وستظل بـدون اسم - سبقت شهرزاد وشرعت أبواب السرد. وهنا تظهر المهارة الفائقة لمؤلف الليالي المجهول، أو بالأحرى المؤلفين، فلقد نسجوا هذه الحكاية وهم يفكرون في بنية الكتاب وأسلوب نظمه وصنوف تشعباته ومنعرجاته. ذلك أن الصبية تمهد لظهور شهرزاد، وتعلن بصفة مستترة مضمون الكتاب وشكله: خواتم في علبة!

عدد الخواتم التي غنمتها الصبية صارت في نهاية الأمر خمسمئة واثنين وسبعين، لـم تصل بعد إلـى الألـف، ولكنها في طريقها إليه. وفي صيغة أخرى للقصة يبلغ عدد الخواتم ثمانية وتسعين، يضاف إليها خاتم شهريار وخاتم شاه زمان ليصل المجموع إلى مئة. وسواء أأخذنا بهذا العدد أم بذاك، فالمقصود هو العدد الهائل من الخواتم التي بحوزتها، ما لا يحصى من الخواتم. وعلى المنوال نفسه، فالألف الذي يشير اليه كتاب الليالي يحيل على عدد لا يحد ولا يحصى، كما يقول بورخيس. بهذا المعنى فان الحديث عن ألف ليلة وليلة هو بمثابة إضافة وحدة إلى اللانهائي. وبالمثل فإن الصبية قامت بالإضافة نفسها عندما زادت خاتمي شهريار وشـاه زمـان... في افتتاحية الكتاب

يحمل الجني معه صندوقه أينما حل وارتحل، ظناً منه أنه يضمن بهذه الوسيلة وفاء المرأة له، فهو سجين أوهامه، حبيس صندوقه محكم الإقفال



له أقفال ومفاتيح يصل عددها حسب النسخ إلى أربعة أو سبعة. أما الصبية فهي في علبة، والعلبة في صندوق، والصندوق في البحر... ألا يحيل هنا إلى كتاب الليالي وإلى حكاياته التي توجد بداخلها حكايات، تتضمن بدورها حكايات، وهكذا؟

تروي الصبية قصتها، إلا أنها لا تروي ما جرى لها بالتفصيل مع عشاقها الاثنين بعد الألف. ولمن قد ترويها يا ترى؟ أللأخوين الخائفين الوجلين؟ ليس لديها وليس لديهما متسع من الوقت لذلك. أللجني الشرس الرهيب؟ مستحيل. إن ما يمكن أن ترويه كتاب لم يصنف بعد، ولن يؤلف على الإطلاق، وإن كان مضمراً في حكايتها مستتراً فيها. وقد يكون هو الكتاب نفسه الذي يضم ما سردته شهرزاد...

تعلن الخواتم مسبقاً عن العدد الهائل من الليالي التي ستحييها شهرزاد. من جهة الصبية، ومن جهة شهرزاد، واحدة تجمع الخواتم، والأخرى الحكايات. تملك شهرزاد كما نعلم ألف كتاب، والصبية تملك ألف خاتم. للصبية عقد من الخواتم والعشاق، ولشهرزاد عقد من الحكايات والشخوص. للصبية كيس يضم عقد خواتم، ولشهرزاد ديوان يشتمل على سلسلة حكايات.

وبهذا الصدد، تشد الانتباه في القصة موضوعة الاختفاء وأيضاً الانغلاق. فشهريار وأخوه يختبئان بين أغصان الشجرة وأوراقها، والصندوق الزجاجي

السر الفردي ليس كالسر الجماعي، وفي اختلاطهما يتشعب المستور فيكون سر الفرد فضيحة الجماعة. من الأسرار المجلجلة ما يتداول على نحو فكاهي، وأخرى لهولها تصيب التاريخ السياسي بجلطة مثلما تجمده الاغتيالات فيخلد سر المغدور في صندوق الغيب!

الفرد يكشف الجماعة

محسن العتيقي

كما للنظام المستبد في الاختفاءات القسرية، التي لا تطوى صفحاتها بزر المصالحات وجبر الضرر، للجماعات السياسية كذلك طواحين التآمر ومطابخ الحركات التصحيحية.

من الأسرار ما يكتشف بالصدفة وأخرى بتصفية الحسابات، وقليلة منها لإراحة البشرية. كما تفضح بالتنصت، والوشاية، والصحافة، وفي تقاعد الجنرالات.تخرج الأسرار إلى العلن بعد انتفاء أغراضها، كما في منكرات دونالد رامسفيلد، وزير الدفاع في عهد بوش الابن، الذي كتب فصلاً عن التنسيقات التي دارت بينه وبين المرجع الشيعي العراقي علي السيستاني، قبل وبعد الحرب على العراق. ومن محيط الجنرالات تبقى المرأة الخزان الفائض لأسرار القادة، وقد أدت سيرة الجنرال ديفيد بترايوس التي كتبتها خليلته الضابطة السابقة في الجيش الأميركي بولا برودويل الملقبة بـ «لوينسكي البنتاغون» إلى تنحية بترايوس من منصب مدير «سي آي إيه». ومنكرات العسكر لها رواج يضاهي معاشاتهم، ومن الأمثلة في هذا؛ أن تحقيقات «سكوتلانديارد» كشفت تعاقداً بين سوزان مبارك ودار «كانون جيت» البريطانية للنشر، يقضي طباعة منكراتها مقابل 10 ملايين جنيه إسترليني، ثبت تحويلها على حساب سوزان السري في بنك «الايتسادو شيلي» المعروف بتخصصه في حسابات الرؤساء المخلوعين.

وللمبدعين الكبار في الأدب والفن أو في الكاريزما والشعوذة، قدرة هائلة على إخفاء المصدر وخفة اليد والخيال.

> ولما كان المستور الشخصي محموداً في التعاليم الدينية التي تنصح المسلمين بقضاء حاجياتهم في الكتمان، والتستر عند الابتلاء، فإن المستور الجماعي كان وسيبقى جريمة يزداد وقعها على مصائر الناس

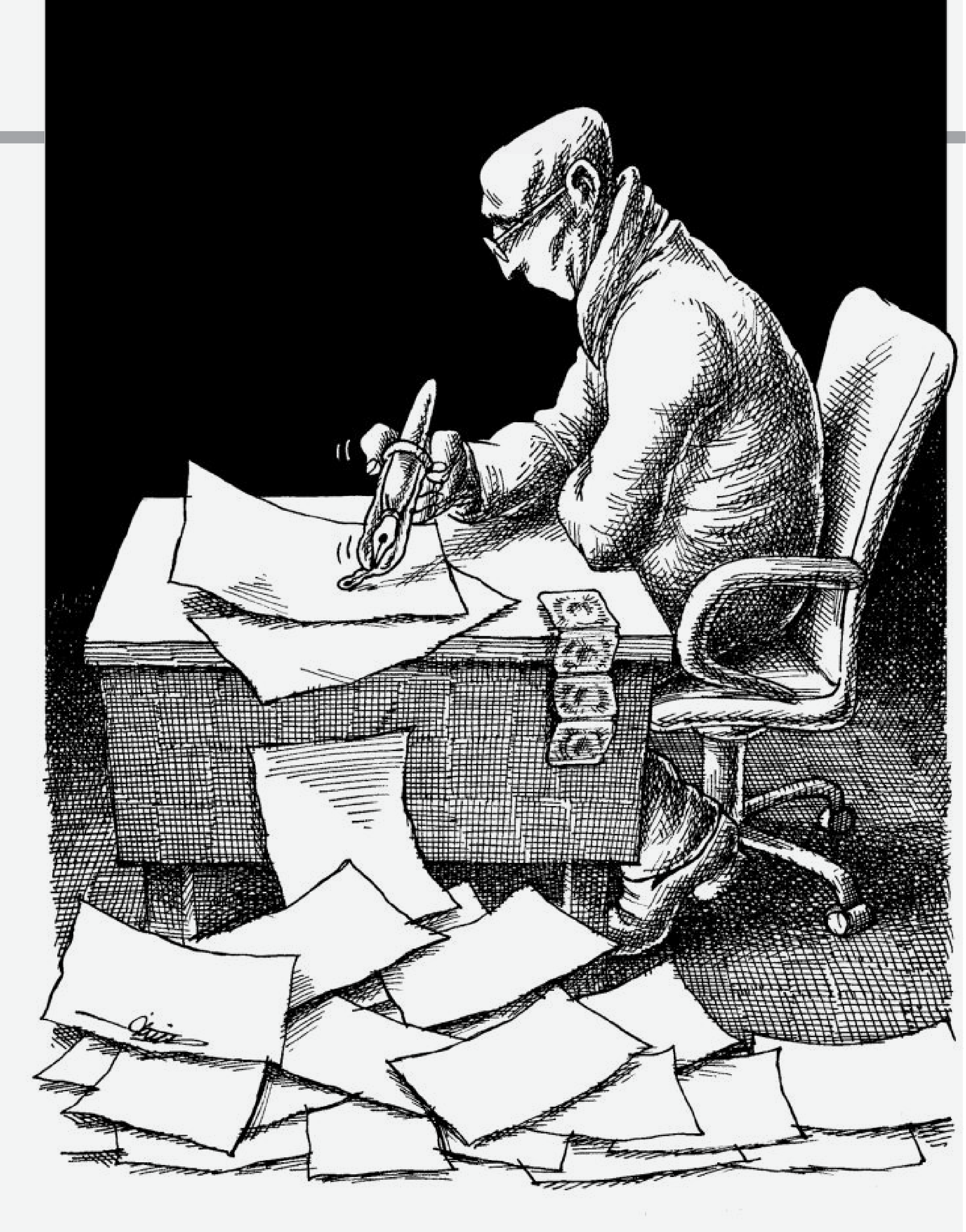
وللأنظمة دائماً خرائط الأسرار الحزبية، تصنع بها وبأصحابها ما تشاء وقت الحاجة، ومن أسرارها كذلك ما يضع الرأي العام في علبة.

وحده السر يستوطن المشاعر، فيما آلاف الكلمات بين الإنصات والتحدث لا ترقى للكتم، والكتم شرط الانكشافات الحميمية. ولما كان المستور الشخصي محموداً في التعاليم الدينية التي تنصح المسلمين بقضاء حاجياتهم في الكتمان، والتستر عند الابتلاء، فإن المستور الجماعي كان وسيبقى جريمة يزداد وقعها على مصائر الناس كلما طال إخفاؤه. وفي الأنظمة الديكتاتورية، باعتبارها التجسد الصارخ للأسرار الجماعية، تنكشف الفضائح السرية بالانشقاقات وقت الثورة، ومنها ما يفتضح بتربص الأعداء، وأخرى بأصدقاء الأمس.

من بين قنوات تسريب الأسرار، تبقى الصحافة الأكثر إثارة للحقائق من نسبية المنكرات وسير المنشقين؛ وقد تبين للعالم بأن الاغتصاب كان سلطة تنفيذية في خيمة معمر القذافي بعد صدور كتاب الصحفية الفرنسية آنيك كوجان «فرائس في حريم القذافي». كما كشف البشير التركي في كتابه «بن علي الفاسد» أسراراً كثيرة عن حياة الرئيس الهارب ودائرته الفاسدة. ويكفي إجمال أسرارٍ عديدة حول زعماء الغرب بالإشارة إلى كتاب «في سر الرؤساء» لمؤلفه الفرنسي فانسان نوزي، من ضمنها إصرار الرئيس الأميركي السابق رونالد ريجان على قتل معمر القذافي، وسعي جاك شيراك للإطاحة ببشار الأسد، وحديث جورج بوش الأب مع فرانسوا ميتران قائلاً: «سنرقص في شوارع بغداد حين يسقط صدام».

إن أسراراً تكشف بعد فوات الأوان مثل هاته، ليست فائدتها في كشفها مادامت لا تؤدي إلى إعادة ترتيب التاريخ وفق محاكمات عادلة، فحسبها أنها تطوي مرحلة تاريخية، لتبدأ مرحلة جديدة بعد ثورة ترغم السلطة على التعتيم والتكتم تأسيساً لتاريخ سري مستقبلي خاص بها.

يذهب غوستاف لوبون، في



سيكولوجية الجماهير، إلى أن حشوداً من الأفراد قد يرددون كلمات الحرية والديموقراطية في مظاهرة دون أن يدركوا تماماً معاني هذه الشعارات. ذلك أن ما يحركهم فضيحة النظام، والثورة تتغذى بأسرار منظومة الحكم، وفي واقع الأمر ليس قمع ثورة ما إلا كتماً للأفواه التي تكشف فساد الساسة.

من طموحات الثورات فتح صفحة بيضاء، ومن أسرار الحكم توليد العادة والاستقرار. وككل تعاقد جديد بين الناخبين ورجال السياسة لا بد من إجراءات ثقة، لكن يحصل أن تبدو الأمور بتعريف بول فاليري «السياسة فن منع الناس من التدخل فيما يخصهم». فما أن تصعد الجماعة الجديدة سدة الحكم بعد ثورة حتى تشرع في تحصين نفسها بالأسرار. وفيما يطول انتظار الناس لرؤية ثمار ثورتهم يبدأ الشك في الظهور من جديد. وقد يحدث أن يستثمر زمن الشك من طرف الخصوم والمعارضين بالشكل الذي يجعل الفوضى هي الحالة السائدة، وداخل كل فوضى تضيع الحقيقة مثلما تضيع داخل النظام المستبد. على سبيل المثال، في مصر هذه الأيام، يمكننا أن نتساءل مع كثير من العجب، عن مآل الحقيقة التاريخية التي دونها ثروت الخرباوي، القيادي السابق في جماعة الإخوان المسلمين، في كتابه «سر المعبد» الذي يكشف فيه صندوق الأسرار الخفية للجماعة، واصفاً إياها بالعصابة. ومع أنه كتاب يتراوح أسلوبه بين: التاريخ والذاكرة، والسيرة والرواية، ومعظم ما فيه مكشوف بمنهج التفكيك الأدبي. فإن ما تضمنه كاف ليرقى إلى درجة السر الفضائحي، لكنه لم يقلب الطاولة على أصحابها حتى الآن.

تضمر السياسات الكبيرة فضيحة مضادة لكل فضيحة!. في كتابه «الخدعة الرهيبة» اتهم الكاتب الفرنسي تييري ميسان أميركا بفبركة تفجيرات 11 سبتمبر 2001، ثم تلاه بكتاب آخر بعنوان «البانتكايت» يقول فيه إن البنتاغون استهدف بصاروخ وليس طائرة ركاب مخطوفة كما في رواية البيت الأبيض. تييري ميسان بالرغم من أن كتابه عن 11 سبتمبر ترجم إلى 27 لغة، فإنه لم يفلح في دعواه إلى التحقيق في التفجيرات، وفي المقابل نشرت مئات الكتب تفند أطروحته، وأضحى صاحب «شبكة فولتير» المعادية للسياسات الأميركية أحد أبرز المشوهين الإعلاميين لصورة أميركا في العالم، وهذه فضيحته!.

من الأسرار ما يشبه هزات الأرض والبراكين؛ مع جوليان أسانج كان السر كوبيرنيكيا، والوثائق السرية المسربة عبر موقع ويكيلكس كانت كافية لربيع كوني، لكن الرجل تارة يلاحق بتهمة تهديد الأمن القومي الأميركي، وتارة أخرى بفضيحة اغتصاب. هذه التهمة الأخيرة ليست دائماً ممكنة، وفي انتفائها كان على البنتاغون شراء طبعات كتاب «سانت مارتن برس» الذي يفضح فيه انتوني شيفر الضابط السابق بالاستخبارات الاميركية أسرار عملية «القلب الأسود» وفشل قادة الجيش الأميركي في العمليات السرية داخل أفغانستان وباكستان. كما لا يعقل اتهام غوغل ايرث بالاغتصاب! وكان يكفي للبنتاغون تقديم طلب حجب خرائط القواعد العسكرية الأميركية، ليستجيب غوغل فوريا.



بين الماء والدماء

هنادي زينل

تظل لحظات استخراج جثة «ريم» تلك الصبية التي استرعت انتباه نائب الأرياف في رواية توفيق الحكيم «يوميات نائب في الأرياف» أشد اللحظات تعلقاً بذهني. ريم - الأجمل والأرشق كدمية جميلة تتشح بالسواد في أول مرة يلتقيها النائب - تخرج من قاع الترعة، فإذا الذي يخرج أول مرة صندوق الانتخابات الخشبي الذي يحوي أصوات أهل القرية الحقيقية ، في مشهد رمزي يعرض الجمال العفوي البريء والشرعية غارقين في مياه الترعة الضحلة الملوثة.

غرق الإرادة في الماء ربما يكون أقل فداحة من غرق البشر في الدم. وأكاد لا أنسى دموعاً منهمرة عند قراءتي لخطوات الصبي إبرهيما مشوش اللغة والعقل، وهو يسلك رحلة عذاب من ساحل العاج إلى ليبيريا مروراً بالحروب الأهلية ،حاكياً كل ما يرى عن شرور البشر وفظاعات الانتخابات، وما قامت به الميليشيات من حمامات الدم وعقاب آلاف المدنيين من خلال الخيارات التي صارت شهيرة فيما بعد في عالم الجرائم ضد الإنسانية «الأكمام الطويلة، والأكمام القصيرة، والابتسامة» حيث ينجو الموافق بذراعه ويتعرض غير الموافق لقصها أو قص شفتيه اللتين نطقتا بـ «لا» المحرمة.

الرحلة التي سجلتها رواية «الله يفعل ما يريد» للكاتب الإفريقي الشهير أحمدو كوروما في ذاكرة البشرية تفضح عنفاً امتد حتى للأطفال الرضع - لأنهم «مشروع ناخب صغير» - يصر الناس على الذهاب إلى تلك الصناديق مع صديق أو فرد من الأسرة يمتلك على الأقل يداً واحدة لتظهر نقطة أمل في وسط عبثية الوجود لشعب يسعى لصندوق في الطرف الآخر. وفي الطريق يفعل الله ما يشاء.

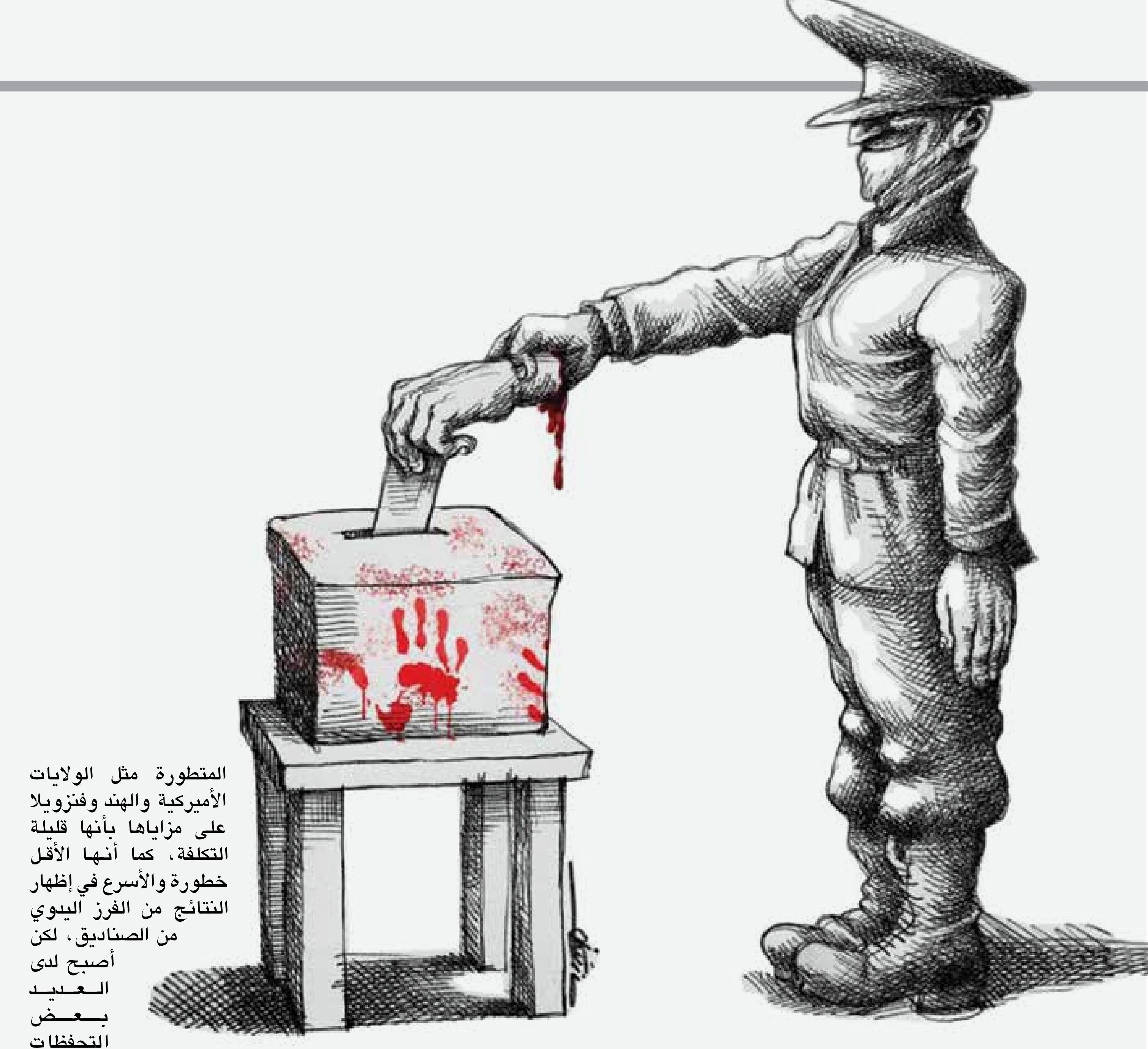
> يأتي أصل الكلمة اللاتينية المستخدمة لوصف صندوق الانتخاب بصندوق الكرات من اللغة الإيطالية الدراجة

بين صندوق خشبي يحمل بقايا الشمع الأحمر المتبقي من انتخابات سابقة وصندوق زجاجي شفاف رحلة للبحث عن أصل الصندوق وبداياته في تاريخ الإنسانية.

في الحضارة اليونانية القديمة في القرن الخامس قبل الميلاد كان يتم الاقتراع من خلال استخدام قطع من الفخار المكسور للإشارة إلى اسم المرشح، ثم ظهر الاستخدام الورقي في روما عام 139 (قبل الميلاد).

ويختلف الحال في الحضارة الهندية القديمة التي كانت تستخدم جريد النخيل لكتابة أسماء المرشحين في اجتماعات القرية، ثم توضع بعد ذلك في أوانٍ فخارية وذلك لعدّ الأصوات، حيث الاختيار من متعدد هو المبدأ.

أقدم استخدام لصندوق الانتخابات في بريطانيا كان في مدينة بونتفراكت البريطانية في 15 أغسطس 1872 (بالإنجليزية اسمه صندوق الكرات ballot box) حيث يتم الاقتراع في الصندوق الخشبي بمساعدة عدّاد وفتحة لإدخال الورق مع عجلة تُدار لإدخال الورقة في الصندوق وعَدّ الورق. ويكون العداد ظاهراً من جدار الصندوق



للناخبين كوسيلة لمنع التزوير والتأكد من أن الصندوق خال عند بدء استقبال الناخبين، ولازال هذا الصندوق موجوداً في متحف المدينة.

يأتي أصل الكلمة اللاتينية المستخدمة لوصف صندوق الانتخاب بصندوق الكرات من اللغة الإيطالية الدراجة، وقد استخدم هذا الوصف لوصف الصندوق الأول للانتخابات، وقد كان يتم الانتخاب من خلال استخدام الكرات البيضاء للموافقة، والسوداء للمعارضة وكانت تستخدم هذه الطريقة في النوادي الاجتماعية الخاصة بالماسونية وغيرها.

وبعد تاريخ طويل تم التحول لصناديق الانتخاب الزجاجية أو البلاستيكية الشفافة لضمان عدم التزوير وللتأكد من عدم ملء الصندوق قبل بداية الاقتراع في مراكز الاقتراع، ومع تطور الأزمنة والمجتمعات ومعها التكنولوجيا المتداخلة في جميع جوانب الحياة منذ بداية القرن ظهر التصويت الإلكتروني عام 1960في العديد من الدول باستخدام التكنولوجيا لفرز الأصوات، ثم بالتصويت المباشر على أجهزة الكمبيوتر في أماكن مخصصة للاقتراع تسمح في الدول المتقدمة بتصويت الناخبين ذوي الاحتياجات الخاصة تأكيداً على حقوقهم الديموقراطية.

أكدت الدول المستخدمة لهذه التقنيات المتطورة مثل الولايات الأميركية والهند وفنزويلا على مزاياها بأنها قليلة التكلفة، كما أنها الأقل خطورة والأسرع في إظهار النتائج من الفرز اليدوي من الصناديق، لكن أصبح لدى العديد بعض التحفظات والمخاوف من الاقتراع الإلكتروني بعد حادثة جورج بوش (الابن) الشهيرة وانتصار القانون للاقتراع الإلكتروني في مقابل الفرز اليدوي وقبول منافسيه بالحكم إعلاء لكلمة القانون.

بالنسبة للدول العربية فإن أول اقتراع شهدته مصر، وكان حق الاختيار مقصوراً على الأعيان، حصل في مجلس شورى النواب الذي أسسه الخديوي إسماعيل عام 1866، وجاء معه استخدام صندوق الانتخابات، ولكنه سقط في قاع الترعة، ولم تزل محاولات انتشاله جارية حتى اليوم!

قـال عبدالبصيـر: الضرير زوج أختي الخرسـاء - لما أتـاه غلام صاحب القلعـة - ذهب إلى الحـداد والنجار وصانع الأقفاص مـن جريد النخيل.. وقال لهم: «تنافسوا في صنع قفص لكل الطيور - في زمن مقداره سـنة - والغالب منكم سـيحصل على ألف قطعة من النحاس، وصاحب القلعة سيهبط بنفسه ليمنح المال ويكلل المنتصر»

يحيى الطاهر عبد الله «قفص لكل الطيور»



قفص واحد لكل الشعوب

عزت القمحاوي

«ارسم لي خروفاً» يقول الصبي الذي ظهر فجأة أمام طيار سقطت طائرته في الصحراء. يرسم الرجل خروفاً، فخروفاً آخر، لا يعجب الصبي. فيهتدي الرجل إلى رسم صندوق مغلق ويقول: الخروف الذي تريده بداخل الصندوق. وكانت المفاجأة أن الصبي انشرح وقال له: هذا بالضبط ما كنت أريده!

لا أتعب من العودة إلى رواية الأطفال «الأمير الصغير» وأرى أن الحاكم الذي فاته قراءتها في طفولته عليه أن يتدارك نقص ثقافته بقراءتها قبل أن يجلس على الكرسي، لكن الحكام في العادة يفضلون أمير ميكيافيللي اللئيم على أمير سانت أكزوبيري الصغير الحكيم.

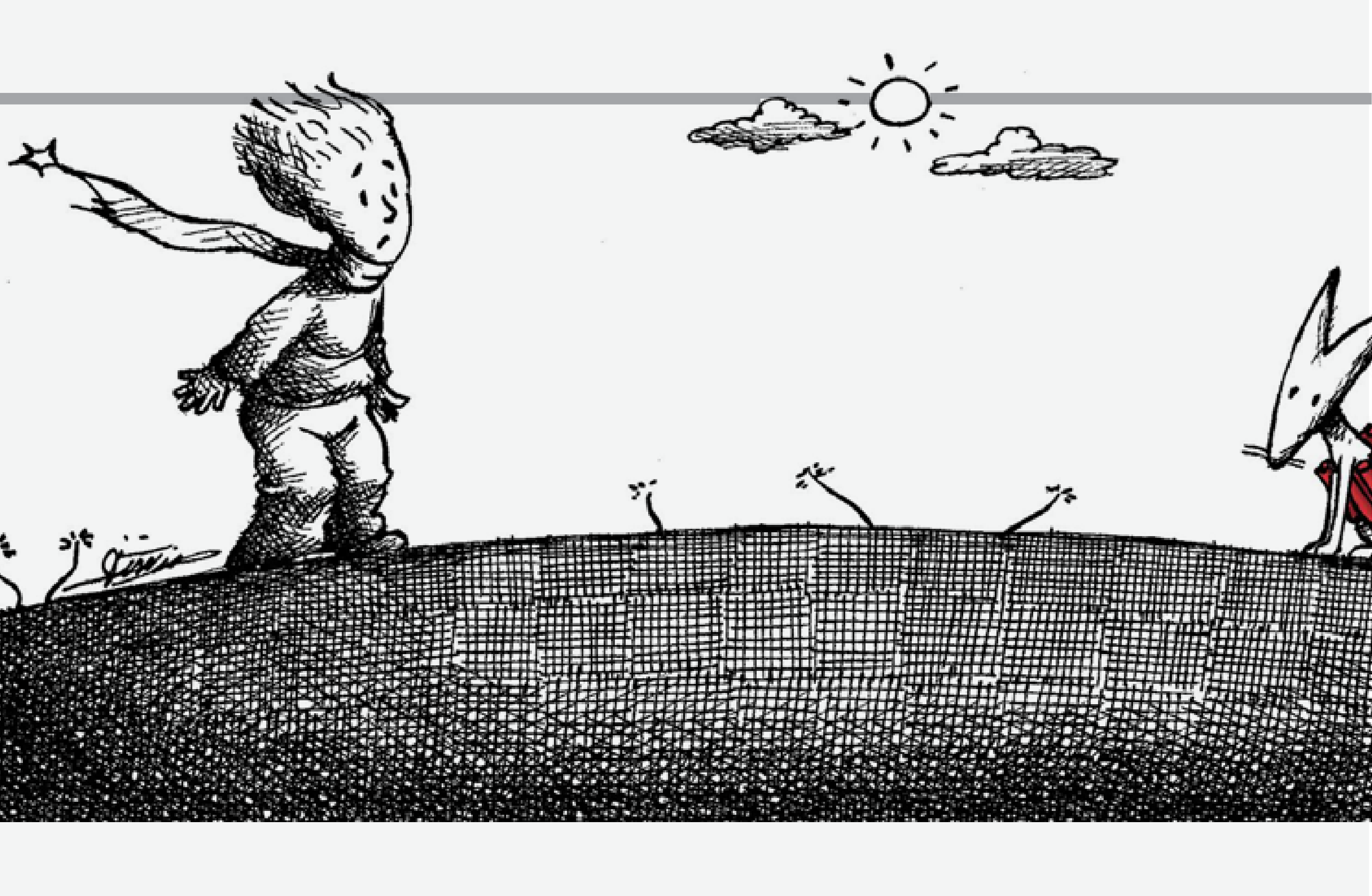
يؤسس ميكيافيللي للحكم على قاعدة الخداع، ويختار سانت أكزوبيري قاعدة الرضا، يقول الملك للصغير في الرواية «لكي أطاع يجب أن تكون قراراتي معقولة» ويشرح: إذا أمرت أحد جنرالاتي بأن يطير كعصفور فلن يفعل، لأن هذا غير معقول.

القرارات المعقولة هي مصدر الرضا الشعبي، ولكي تكون القرارات معقولة خاضت الإنسانية نضالات أوصلتها إلى الديموقراطية، أي حكم الشعب بالشعب ولا سبيل إلى فعل ذلك في المجتمعات الكبيرة إلا من خلال صناديق الانتخابات. لكن الذين لا يريدون الحكم بالعدل حولوا هذه الوسيلة المعقولة إلى حيلة لإدامة الأوضاع غير المعقولة، رسموا الصندوق الفارغ وأوهموا الناخبين بأن الرئيس الذي يريدونه داخل الصندوق.

تقديس الصندوق وحده، هو أكبر تدليس مورس باسم الديموقراطية، التي يمثل الصندوق خطوة واحدة من خطواتها؛ خطوة لا تضمن بحد ذاتها عدالة النتائج، ولا قيمة لها إلا بما يسبقها وما يليها من خطوات.

قبل الذهاب إلى الصندوق، ومع افتراض توفر الوعي الكامل لدى من يتمتعون بحق التصويت، يجب أن تتوفر لهم المعلومات الكاملة والمتوازنة عن المتنافسين، كما يجب أن تتوفر البنية الإدارية النزيهة والكفؤة التي تضمن تسهيل عملية التصويت وعدالة عملية الفرز والعد.

وبعد إعلان نتيجة الصندوق، هناك القسم الذي يتعهد بموجبه عضو البرلمان أو الرئيس بالالتزام برعاية مصالح الوطن والمواطن، وبهذا يكون القسم جزءاً أصيلاً من العملية الديموقراطية؛ فهو الذي يتمم العقد السياسي بين الناخب ومن يمثله. وعندما يحنث الممثل بالقسم يسترد الأصلي (الناخب) سلطته من الوكيل (الرئيس، رئيس الوزراء، عضو البرلمان) إما بحكم المحكمة أو بخروج أعداد كبيرة من الغاضبين إلى الشارع ، وفي هذه الحالة تجري الدعوة إلى انتخابات مبكرة التي يقدم عليها الحاكم بنفسه في ظل الديموقراطيات الواعية، فإما أن تعيد الانتخابات الجديدة تثبيته وتلقم المعارضين حجراً



أو يتحول إلى صفوف المعارضة، انتظاراً لفرصة قادمة بعد الاستفادة من أخطاء الفرصة السابقة.

هذه هي حدود الصندوق في الديموقراطية التي أصبحت الشكل المقبول للحكم منذ أن ترسخت الثورة الصناعية، وبعد تضحيات إنسانية ضخمة في ثورات كبرى.

ولأن البشر مجبولون على النقص لا يمكن الادعاء بنجاح الديموقراطية في تحقيق العدالة، لكنها تمثل وعداً دائماً يناضل من أجله الحالمون بعالم فاضل، وتقاومه الطبقات أو الطوائف أو الأعراق المسيطرة من خلال اللعب في الإجراءات، للوصول بالديموقراطية إلى آليات صماء، يحتل فيها الصندوق دور المركز، لأنه الجزء الصلب المرئي والملموس في العملية الديموقراطية.

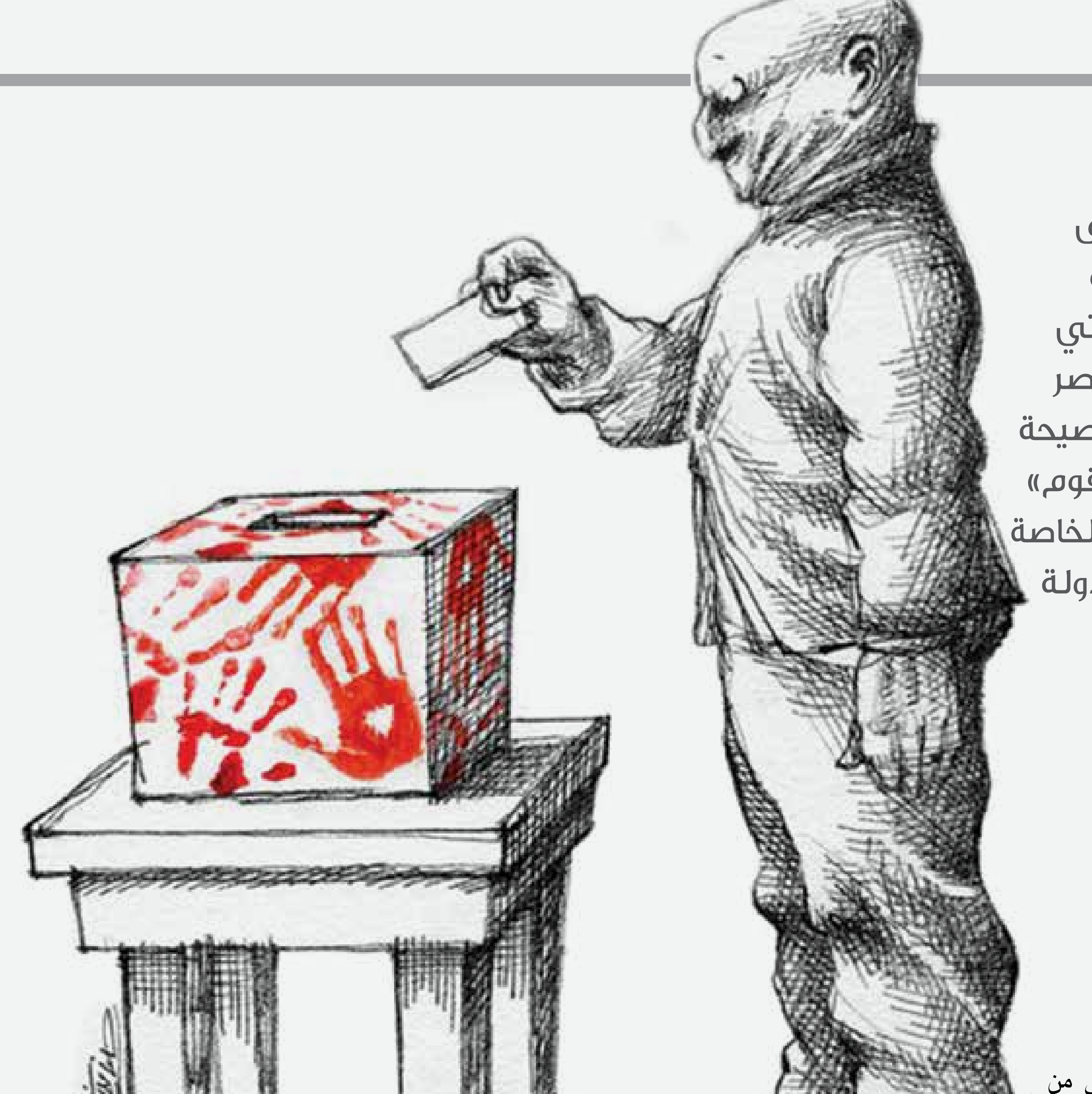
أشرس الديكتاتوريات هي التي تبالغ في احترام نتائج الصندوق، بعد أن تحوله إلى صندوق ساحر تدفع فيه بمنديل وتستخرج من الجهة الأخرى وحشاً. يستوي في ذلك الاقتراع بين نخبة كما في الحزب الشيوعي السوفياتي أو الاقتراع الجماهيري كما حدث في صعود هتلر وموسوليني بألمانيا وإيطاليا. في أمثال هذه الدكتاتوريات الفظة يتم التلاعب بالوعي والإجراءات معاً، قبل وبعد الاقتراع. وفي الولايات المتحدة الأميركية، حيث يستحيل التلاعب بالإجراءات لم يكن هناك من سبيل إلى إدامة سلطة رجال المال في «وول

> لا يمكن الادعاء بنجاح الديموقراطية في تحقيق العدالة، لكنها تمثل وعداً دائماً يناضل من أجله الحالمون بعالم فاضل

ستريت» إلا من خلال آلية تزييف الوعي التي استخدمها هتلر وموسوليني، ولكن بنعومة وحرفية أعلى تم التنظير لها، وحملت اسم «هندسة الموافقة». هذا المبدأ الذي أرساه والتر ليبمان في بداية ثلاثينيات القرن العشرين، يضمن للناخب الأميركي الاختيار، بحرية تامة، لكنه لا يختار إلا المرشح الذي حددته له وسائل الدعاية.

لتزييف الوعي لابد من الاستناد إلى قيمة كبرى. القيمة في الاتحاد السوفياتي هي سيادة الطبقة العاملة بعد حكم القياصرة والطبقة الارستقراطية التي كانت تستعبد البشر، وفي ألمانيا القيمة هي مجد البلاد التي تعرضت للإذلال بعد الحرب العالمية الأولى، وفي أميركا القيمة العليا هي حرية الفرد ورفاهيته وسعادته، أو بالأحرى «حق البحث عن السعادة».

الحركات الإسلامية التي ابتلعت ثمار الربيع العربي، لديها قيمتها العليا



«الاحتكام إلى الصندوق» هو خطاب جماعتي الحكم في مصر وتونس الآن. صيحة «الصندوق يا قوم» تملأ قنواتهم الخاصة وتليفزيون الدولة هنا وهناك

كذلك، بل القيمة الأعلى من كل القيم: إعلاء شرع الله. ولديها من أجل التمكن تراث طويل من الدعاية الغليظة والناعمة، ولهذا تختلط لديها الوسائل، من حشد المؤيدين بالشاحنات والاعتداء على المعارضين، كما في التجربتين الألمانية والإيطالية إلى الدعاية الأميركية الهادئة في وسائل الإعلام.

«الاحتكام إلى الصندوق» هو خطاب جماعتي الحكم في مصر وتونس الآن. صيحة «الصندوق يا قوم» تملأ قنواتهم الخاصة وتليفزيون الدولة هنا وهناك، وهي موجودة بقوة في القنوات الأخرى، التي تستضيفهم لتحقيق التوازن.

صار الصندوق وثناً. الأكثر راديكالية منهم يقسونه انطلاقاً من التضحية التي أقدموا عليها بقبولهم الانخراط في العملية الديموقراطية بعد أن كانوا يحرمونها، وكأنهم يقولون للخصوم: «استدرجتمونا إلى ما نكره وتقللون من قيمة الصندوق الآن؟!».

الجماعات الأكثر تمرساً مثل النهضة والإخوان المسلمين يعرفون ما يفعلون، ويدركون أن الصندوق ليس إلا لحظة واحدة سبقتها لحظات مشوبة بأنواع التزوير الموروثة من النظام القديم وعمليات التوجيه والسيطرة على مسار الثورات مثل تأخير إعداد الدستور واستخدام الدعاية للحشد على أساس الحلال والحرام في شؤون الدنيا.

وتبعته خطوات الفشل الاقتصادي وحصار المحاكم وضرب المعارضين وتحصين مؤسسات غير شرعية.

ولكن سقوط الحلف على حماية الدستور والقانون ورعاية مصالح الوطن لا يهم، كما أن الدعوة إلى انتخابات مبكرة ليست في عرف من يعبدون الصندوق، والمهم عندهم أن هذا الرئيس أو ذاك البرلمان جاء بسلطة الصندوق. وبسلطة الصندوق وحده تحيا كل الديكتاتوريات، وتصبح «الديموقراطية» قفصاً لكل الشعوب.

«الصندوق» المظلم والظالم

أحمد السيد النجار

عندما انتهت الحرب العالمية الثانية كان اقتصاد الولايات المتحدة الذي نجا من ويلات الحرب على عكس كل القوى الكبرى التي دارت الحروب على أراضيها وتعرضت لدمار اقتصادي مروع، يحقق ناتجاً يقرب من 45٪ من الناتج العالمي، وصادرات تبلغ نحو ثلث الصادرات العالمية، وكان لدى واشنطن الطموح والقدرات لبناء نظام للهيمنة الاقتصادية العالمية. وكان تأسيس مؤسستي بريتون وودز، أي صندوق النقد والبنك الدوليين والسيطرة عليهما واعتماد الدولار كعملة احتياط دولية قابلة للتحويل إلى ذهب بسعر ثابت هو 35 دولاراً للأوقية، هما الغنيمة العظمى للولايات المتحدة.

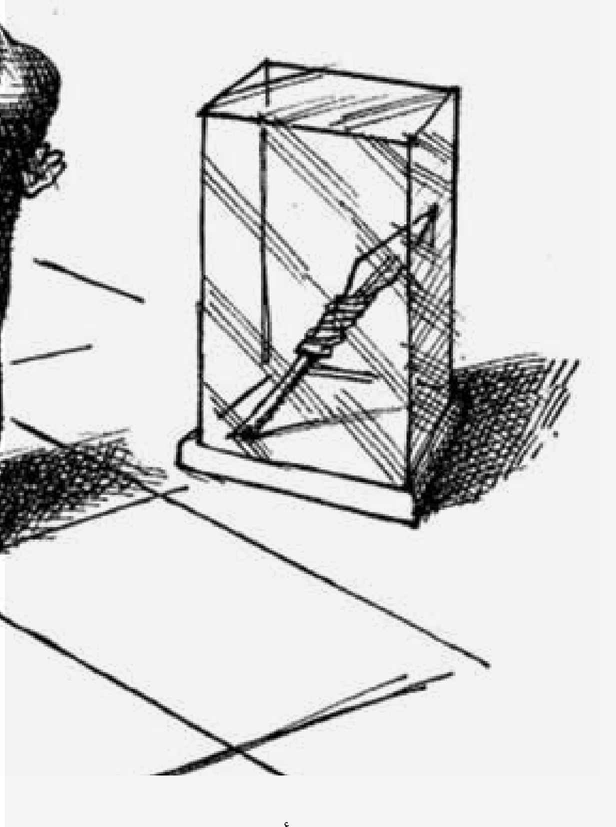
وعندما تم تأسيس صندوق النقد الدولي في عام 1944، كانت الأهداف الرئيسية المعلنة له هي تشجيع التعاون النقدي الدولي، والعمل على تحقيق النمو المتوازن للتجارة الدولية وتجنب فرض القيود على المدفوعات الخارجية والوصول إلى نظام متعدد الأطراف للمدفوعات، والتخلص من القيود المفروضة على الصرف، والعمل على ثبات أسعار الصرف بين الدول الأعضاء. وكل ذلك كآليات لتحقيق مستويات مرتفعة من الدخل والتوظف ونمو التجارة العالمية والاستثمارات الدولية.

وقد تحددت القوة التصويتية لكل دولة عضو في صندوق النقد الدولي على أساس 250 صوتاً لكل دولة يضاف إليها صوت عن كل 100 ألف وحدة حقوق سحب من حصة كل دولة، وبالتالي أصبحت الدول صاحبة الحصص الأكبر وعلى رأسها الولايات المتحدة (18.3٪ من الكتلة التصويتية في الصندوق) هي المسيطرة على الصندوق، وتم بناء مؤسسة غير ديموقراطية منذ البداية تقوم على هيمنة الدول الرأسمالية الكبرى، حيث كانت تملك مجتمعة أكثر من نصف القوة التصويتية في الصندوق.

التغيرات المؤثرة في دور «الصندوق»:

تمثلت أهم التغيرات المؤثرة على دور صندوق النقد الدولي بعد تأسيسه في توالي استقلال دول العالم الثالث واتباع الغالبية الساحقة منها لسياسات تسعير تحكمية لعملاتها مقابل العملات الحرة الرئيسية. وهذا التطور جعل قاعدة الذهب التي يستند إليها النظام النقدي الدولي مفرغة المحتوى تقريباً على الأقل بالنسبة للدول النامية، إلى أن عجزت الولايات المتحدة التي تراجعت حصتها من الناتج العالمي والصادرات الدولية وبدأ وتفاقم عجز ميزانها التجاري عن الالتزام بتحويل الدولار إلى ذهب، فقررت في 15 أغسطس 1971 إنهاء تحويل الدولار إلى ذهب لتسقط قاعدة الذهب ويبدأ عصر تعويم العملات واضطراب أسعارها بشكل هائل عصف تماماً بهدف تثبيت أسعار الصرف بين الدول الأعضاء في صندوق النقد الدولي والذي كان أحد الأهداف الرئيسية من تأسيس الصندوق، كما أشرنا في موضع سابق، كما تعاظمت قوة المضاربين وأرباحهم وقدرتهم على هز استقرار العملات في العديد من الدول. ونتيجة لذلك أقر مجلس محافظي «الصندوق» في عام 1976 بحق الدول الأعضاء في اختيار نظام الصرف الذي يلائمها وإلغاء السعر الرسمي للذهب والصفة النقدية له.

واستمر هذا الاتجاه في ظل النمو السريع لاقتصادات دول أوروبا واليابان وتجارتها الخارجية، والذي تواصل خلال عقود الخمسينيات والستينيات والسبعينيات وأدى إلى تزايد وزنها النسبي في الاقتصاد العالمي على حساب الوزن النسبي للاقتصاد الأميركي من اقتصاد العالم، وأيضاً على حساب حصة الولايات المتحدة من إجمالي التجارة العالمية. فقد انخفض الوزن النسبي للناتج القومي الأميركي من نحو 45٪ من إجمالي الناتج العالمي بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة عندما كانت اقتصادات أوروبا واليابان محطمة بشكل مروع من جراء الحرب، إلى نحو 36.2٪ من الناتج العالمي عام 1970، إلى 23.4٪ عام 2010، مقابل ارتفاع الوزن النسبي للاقتصاد الياباني والاقتصادات الأوروبية، ثم الارتفاع الهائل في حصة الصين من الناتج والصادرات العالمية، والصعود الكبير لروسيا مجدداً وللعديد من الاقتصادات النامية التي تحولت لاقتصادات صناعية جديدة مثل البرازيل وكوريا والهند. كما تراجعت الحصة



في ديسمبر عام 1994 طبقت الحكومة المكسيكية روشتة صندوق النقد والبنك الدوليين، وانتهى الأمر بتراجع العملة المكسيكية بنسبة 45% خلال شهر، وعجزت المكسيك عن الوفاء بالتزاماتها الخارجية وأصبحت مفلسة تقريباً

الأميركية من الصادرات العالمية من الثلث عند نهاية الحرب العالمية الثانية إلى نحو 8.5٪ فقط في عام 2010، مخلية المكانة الأولى للصين، بحصة بلغت 9.6٪، والثانية لألمانيا بحصة بلغت 9٪ في العام المذكور.

وقد أدى هذا إلى خلق شروط موضوعية لتقليل الاعتماد على الدولار كعملة احتياط دولية بعد أن كان مهيمناً بصورة شبه مطلقة على سلة الاحتياطات الدولية لغالبية دول العالم من العملات الحرة في أعقاب الحرب العالمية الثانية.

الأزمة المكسيكية وانهيار الطابع المؤسسي للصندوق

تعد الأزمة المكسيكية عام 1995 نقطة فاصلة في تاريخ الصندوق، ففي ديسمبر عام 1994 طبقت الحكومة المكسيكية روشتة صندوق النقد والبنك الدوليين، وانتهى الأمر بتراجع العملة المكسيكية بنسبة 45٪ خلال شهر، وعجزت المكسيك عن الوفاء بالتزاماتها الخارجية وأصبحت مفلسة تقريبا. ولأن المكسيك شريكة الولايات المتحدة في منطقة التجارة الحرة لأميركا الشمالية، ولأنها ثالث أهم شريك تجاري للولايات المتحدة، فإن الأخيرة كانت معنية تماماً بإنقاذها مالياً للحفاظ على جاذبية منطقة التجارة الحرة لأميركا الشمالية، وأيضاً لمنع حدوث ركود قوي فيها تنتقل آثاره للولايات المتحدة عبر آليات التجارة.

ولذلك تدخلت الولايات المتحدة لدى صندوق النقد الدولي للمشاركة في إنقاذ المكسيك ماليا. وأرغمت الصندوق على تقديم 17.8 مليار دولار توازي نحو 1015٪ من حصة المكسيك في الصندوق البالغة 1753 مليون دولار، وهو ما يعد مخالفة واختراقاً لكل قواعد الإقراض التي يعمل الصندوق على أساسها. وذلك ببساطة لأن الولايات المتحدة أرادت ذلك، ولم تهتم بالحصول على موافقة أغلبية الثلثين في الصندوق حتى تخترق أسس عمله!

الأزمات الآسيوية تؤكد تحول «الصندوق» إلى وكيل الدائنين

عانت دول شرق وجنوب شرق آسيا في عام 1997 من تراكم عجز موازين مدفوعاتها، وتزايد ديونها الخارجية قصيرة الأجل بالذات بصورة عجزت معها عن سداد الأقساط والفوائد، خاصة في ظل سرعة النمو في القطاع المالي بشكل أكبر بكثير عن معدل النمو في الاقتصاد الحقيقي بما خلق وضعاً هشاً لاقتصادات تلك الدول.

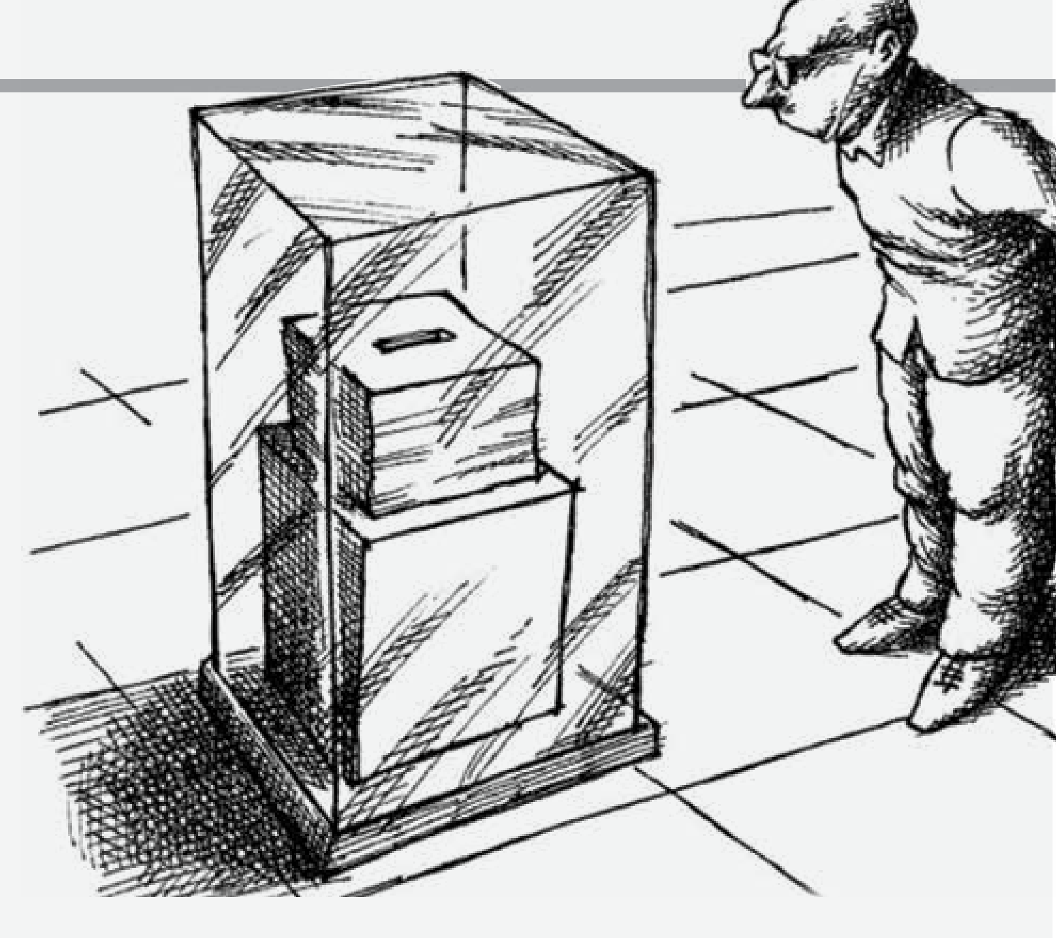
وعندما استغاثت دول شرق وجنوب شرق آسيا بالصندوق لمساندتها مالياً في مواجهة أزماتها، قام الصندوق بترتيب برامج إنقاذ للدول التي قبلت بشروطه وبشروط الدول المانحة، وتجاهل الدول التي رفضت هذه الشروط، فكانت المساندة المالية الكبيرة لكوريا الجنوبية وتايلاند وإندونيسيا، بينما تم تجاهل ماليزيا.

وكانت شروط الصندوق أو «الروشتة» التقليدية له لترتيب برامج مساندة مالية للدول الآسيوية المأزومة تتركز في ضرورة إنهاء الدور المباشر للدولة في الاقتصاد، وفتح الاقتصاد وأسواق المال أمام الأجانب بلا قيود، وتخفيض أو إزالة الدعم السلعي، متجاهلاً أن ذلك إجراء ظالم يضر بشدة بمصالح الفقراء ومحدودي الدخل، وتقليص أو إزالة دعم المنتجين المحليين، بدعوى أن ذلك يتناقض مع قواعد الكفاءة وحرية المنافسة، وضرورة تحرير التجارة الخارجية وخفض الرسوم الجمركية، وضرورة تنشيط الإيرادات عبر زيادة الضرائب التي يتم إلقاء أعبائها على الطبقة الوسطى بالأساس، وتخفيض الاعتماد على المدخرات الأجنبية ودعم القطاع المالي وتحسين مستوى الشفافية ومكافحة الفساد، والقبول بتخفيض أسعار صرف العملات الوطنية وتعويمها.

وهي سياسات تؤكد في غالبيتها دوره كوكيل للدول الدائنة في مواجهة الدول المدينة، وانحيازه المطلق للرأسمالية الكبيرة المحلية والأجنبية على حساب الفقراء والطبقة الوسطى.

الدول العربية وصندوق النقد الدولي

أدت الاتفاقات الحكومية للدول العربية مع صندوق النقد والبنك الدوليين والتي تضمنت كلها رفع أسعار السلع الأساسية ومواد الطاقة وسياسات اقتصادية - اجتماعية ساهمت في زيادة البطالة والفقر وسوء توزيع الدخل، لانفجارات جماهيرية كبرى في مصر والمغرب وتونس والأردن منذ



سبعينيات القرن العشرين وحتى الآن. وعلى ضوء كل التطورات في أهداف ودور صندوق النقد الدولي، فإن الدول العربية التي تضم عدداً من الدول المدينة التي اضطرت إلى اللجوء لصندوق النقد الدولي وتطبيق البرامج التي يوصي بها، لابد لها من إعداد اقتصاداتها للتفاعل من موقع قوي مع صندوق النقد الدولي حتى تتمكن من تحقيق مصلحة الشعوب العربية في التعامل مع هذه المؤسسة المالية الحكومية الدولية، ولابد لها من تفادي التعرض لاختلالات مالية واقتصادية حتى لا تضطر إلى اللجوء إلى الصندوق لمساندتها مالياً بشروطه التي قد تكون غير ملائمة اقتصادياً أو اجتماعياً وسياسياً.

وإذا أخذنا حالة مصر التي يعد تفاوض حكومتها مع «الصندوق» محوراً للجدل المحلي والعربي وحتى الدولي في الوقت الراهن، فإن اللجوء للصندوق ناجم أساساً عن العجز الهائل في الموازنة العامة للدولة الذي يجب أن تتركز مساعي الحكومة على معالجته بدلاً من الجري وراء قرض الصندوق بشروطه التقليدية المعادية للفقراء والطبقة الوسطى. وهناك عدد من البدائل التي يمكن أن تعتمد عليها مصر للاستغناء عن قرض صندوق النقد الدولي وتنمية وتطوير موارد وإيرادات محلية أكبر كثيراً من قرض الصندوق وذات طابع متجدد. ويمكن تركيزها على النحو التالي:

أ- إصلاح نظام الدعم بإزالة كل الدعم المقدم للأثرياء والمنتجعات السياحية والرأسمالية الكبيرة المحلية والأجنبية التي تبيع إنتاجها بأعلى من الأسعار العالمية في صناعات الأسمنت والأسمدة والحديد والسيراميك والألومنيوم، وتحويل المخابز وقمائن الطوب وسيارات النقل والميكروباص للعمل بالغاز، مما سيوفر كتلة عملاقة من الدعم تصل إلى 75 مليار جنيه من أصل 95.5 مليار جنيه تم إنفاقها على دعم المواد البترولية ونحو 5 مليارات جنيه على دعم الكهرباء في العام 2011/ 2012.

ب- تغيير قانون إدارة الثروة المعدنية والمحجرية ورسوم استغلالها بما سيضيف لمصر نحو 25 مليار جنيه سنويا، حسب تقديرات الهيئة العامة للثروة المعدنية.

ت - إصلاح أسعار فائدة إقراض البنوك للحكومة، وإجراء تسوية للفوائد القديمة المتراكمة بحيث لا يزيد سعر الفائدة بأكثر من نقطة مئوية عن سعر الفائدة الذي يعطي لأصحاب الودائع في الجهاز المصرفي. وهذا الإجراء سيخفف كثيراً من المدفوعات العملاقة (133 مليار جنيه) على الديون الداخلية المتراكمة.

ث - إجراء تغيير حقيقي وجوهري في نظام الضرائب نحو نظام متعدد الشرائح وتصاعدي، وفرض ضرائب على المكاسب الرأسمالية في البورصة والتداول العقاري وفوائد الودائع. والحصيلة المتجددة سنوياً لهذا التغيير تتجاوز قيمة قرض صندوق النقد الدولي.

ج - إجراء تغييرات حاسمة لأسعار تصدير الغاز المصري لكل من تركيا وإسبانيا والأردن لتتساوى مع الأسعار العالمية بما يضيف نحو 15 مليار جنيه للإيرادات العامة سنوياً.

ح- فرض ضريبة ثروة ناضبة على كل الشركات المصرية والأجنبية التي تعمل في قطاع النفط والغاز لاسترداد حقوق الشعب منها، لأن غالبية عقود المشاركة في الإنتاج أبرمت عندما كان سعر النفط حوالي 17 دولاراً للبرميل في تسعينيات القرن الماضي، وما زالت كما هي بعد أن تجاوز سعر البرميل 100 دولار، ولابد من استرداد حق مصر من هذه الزيادة من خلال هذه الضريبة على غرار ما فعلته دول أخرى مثل الجزائر.

خ- إنهاء فوضى «المستشارين» ومن تجاوزوا سن المعاش لتوفير مخصصاتهم التي تبلغ قرابة سدس مخصصات الأجور وما في حكمها.

د- الجدية في تحصيل الضرائب من كبار الرأسماليين وشركاتهم، حيث إن هناك 63 مليار جنيه من المتأخرات الضريبية المستحقة على كبار العملاء، ويصل الرقم إلى 126 مليار جنيه لكل المتهربين من الضرائب.

الصناديق المالية الخاصة

الموازنة الموازية وشبكات الفساد



د. عبد الخالق فاروق

تتأسس ميزانيات الدول الحديثة على مجموعة من القواعد والأسس من أجل ضمان سلامة البناء المالي للدولة؛ وفاعلية السياسات المالية والنقدية المتبعة في تنشيط دورة الإنتاج والتسويق من ناحية، أو الحد من الضغوط التضخمية وارتفاع الأسعار الضارة لمحدودي الدخل من ناحية أخرى.

ومن هنا جاءت القواعد الملزمة لوضع الموازنات العامة للدولة، ومن أبرزها مبدآ وحدة الميزانية وشمولها لكافة الموارد وأوجه الإنفاق. وخروجاً على هذين المبدأين جاء اختراع ما يسمى «الحسابات الخاصة» Special Accounts أو «الصناديق الخاصة» Special Funds في النظام المالي المصري والذي بدأ فعلياً بعد نكسة الخامس من يونيو عام 1967 بصندوقين في كل محافظة، وأخذ يتوغل عاماً بعد أخر حتى تجاوز آلاف الحسابات والصناديق الخاصة العصية على الحصر والإحصاء والتي شكلت أحد مرتكزات دولة الفساد في العهد السابق.

في البدء كانت النكسة

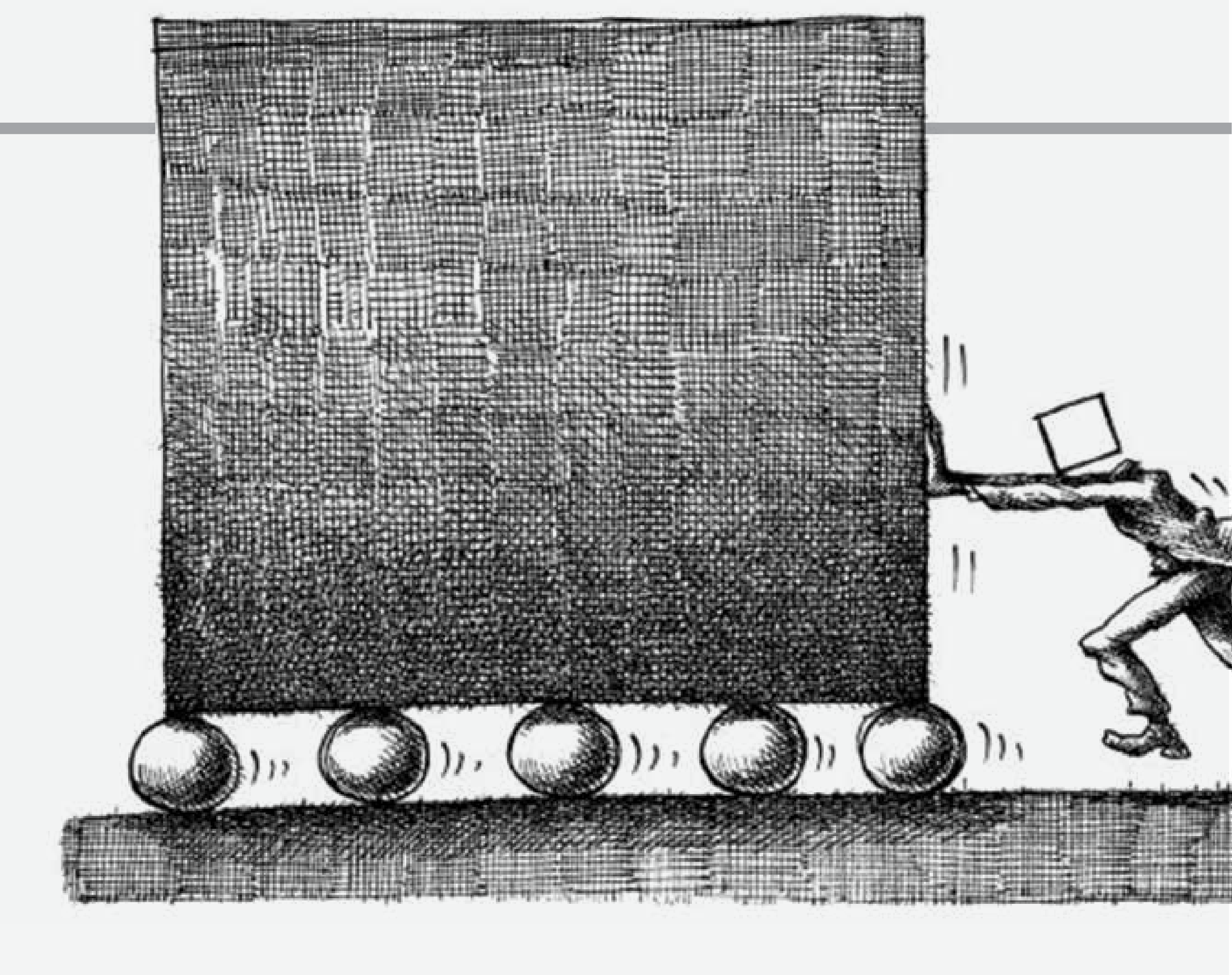
ترتب على العدوان الإسرائيلي على مصر وثلاث دول عربية في الخامس من يونيو عام 1967؛ أثار اقتصادية ومالية سيئة. وفي محاولة من الحكومة لتعويض العجز في تمويل بعض الخدمات بالمحافظات؛ أصدرت القانون رقم (38) لسنة 1967 الذي فرضت بموجبه رسوماً للنظافة وإيداع إيراداته ومصروفاته في حساب خاص خارج الموازنة العامة للدولة، ثم في عام 1976 صدر قرار وزير الحكم المحلي رقم (8) الذي فرض بموجبه رسوماً على أوعية محلية بكل محافظة لتمويل موارد حساب خاص بالخدمات.

وفي نفس العام صدر قانون البناء رقم (106) لسنة 1976 الذي أنشأ في أحد مواده حساباً خاصاً لمشروعات الإسكان الاقتصادي لتمويل مشروعات الإسكان الاقتصادي بالمحافظات تأتي موارده من حصيلة بيع الأراضي المعدة للبناء وحصيلة الضريبة العقارية على الأراضي الفضاء، وهو ما ألغته بعد ذلك بسنوات المحكمة الدستورية العليا.

ثم صدر قانون الإدارة المحلية رقم (43) لسنة 1979 متضمناً إنشاء حساب خاص للخدمات والتنمية المحلية، وحساب أخر لمشروعات الإسكان الاقتصادي، وحساب ثالث لاستصلاح الأراضي، وأخيراً حساب رابع للجان الخدمات بالمناطق الصناعية.

وهكذا وحتى عام 1980 كان لدينا رسمياً بكل محافظة أربعة حسابات خاصة: حساب (للإسكان الاقتصادي – حساب للنظافة – حساب خاص للخدمات – حساب خاص لاستصلاح الأراضي).

ثم بدأت سلسلة متتالية من القوانين منذ عام 1979 تضمنت في بعض موادها إنشاء صناديق وحسابات خاصة



خارج الموازنة العامة تُموَّل من مصادر متعددة، منها رسوم تفرض على المتعاملين مع هذه المصالح والإدارات الحكومية ومن مخصصات الموازنة العامة للدولة، ومن المنح الخارجية وبروتوكولات التعاون الثقافي أو العلمي مع الجهات الأجنبية.

وهكذا توسع الفتق على الراتق بحيث بدت الصورة عشية خلع الرئيس السابق في الحادي عشر من فبراير عام 2011 شديدة الغموض والتشعب. وقدرت مصادر رسمية بالجهاز المركزي للمحاسبات وبعض الباحثين الثقاة عدد هذه الحسابات والصناديق الخاصة بحوالي ثمانية آلاف إلى عشرة آلاف صندوق وحساب، وقدرت حجم الفوائض المالية للمعروف منها (رصيد أخر المدة) بحوالي 97 مليار جنيه (ما يعادل 16 مليار دولار أميركي بسعر الصرف 6 جنيهات).

ووفقاً للبنك المركزي المصري فقد تبين أن عدد الصناديق والحسابات الخاصة المدرجة في الحساب الموحد بالبنك قد بلغت في عام 2009/ 2010 حوالي 3302 حساب؛ بلغت الأرصدة المجمعة لها حوالي 50,8 مليار جنية علاوة على 616 حساباً بالعملة الأجنبية تشتمل على حوالي 3,0 مليارات دولار أميركي كما يظهرها الجدول رقم (1).

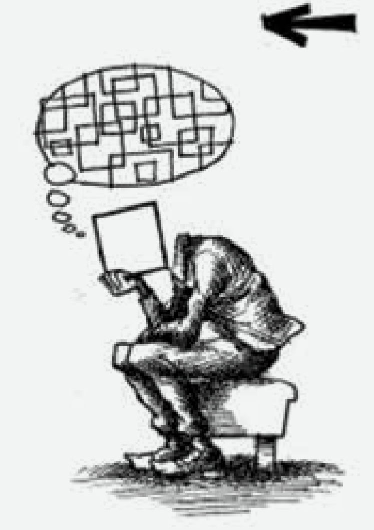
من أمثلة الصناديق الخاصة:

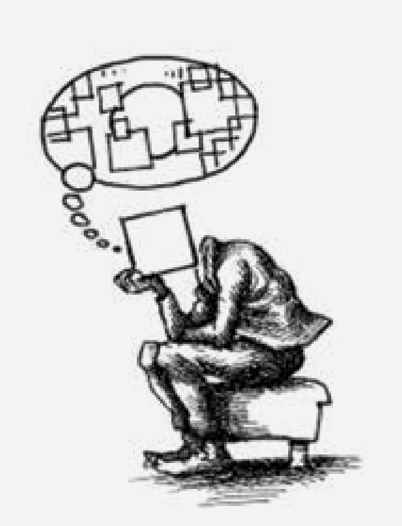
صندوق تراخيص إنشاء مصانع

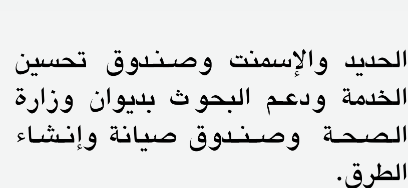
الجدول رقم (1)

م	الجهات	عدد الحسابات	إجمالي الرصيد في 2010/6/30
1	الجهاز الإداري	783	8.7 مليار جنيه
2	الإدارة المحلية	1369	7.6 مليار جنيه
3	الشخصيات الاعتبارية والهيئات الاقتصادية	246	4.0 مليار جنيه
4	اتحاد الإذاعة والتليفزيون	18	2.0 مليار جنيه
5	الهيئات الخدمية (الجامعات والمراكز البحثية)	276	26.5 مليار جنيه
6	جامعة القاهرة والإسكندرية	610	2.0 مليار جنيه
	الإجمالي	3302	50.8 مليار جنيه

- المصدر: البنك المركزي المصري، نظام حسابات البنك المركزي المصري، أرصدة العملاء حتى2010/6/30 (رمز التقرير R-ACC»13080282-11») .







الحديد والإسمنت وصندوق تحسين الخدمة ودعم البحوث بديوان وزارة الصحة وصندوق صيانة وإنشاء الطرق.

وقد تبين بعد ثورة الخامس والعشرين من يناير وجود عشرات ومئات الحسابات والصناديق الخاصة منها ما هو موجود في وزارة الداخلية والتي جرى حصر أحد عشر حساباً منها حتى تاريخه، ومنها صندوق مشروعات أراضي وزارة الداخلية (وبلغت إيراداته 568 مليون جنيه) وصندوق تطوير نظام الأحوال المدنية، وصندوق تصنيع السجون، وصندوق تحسين الخدمة بمستشفى الشرطة... إلخ.

وقد قام وزير المالية الأسبق (د.يوسف بطرس غالي) عام 2006 بتعديل قانون المحاسبة الحكومية رقم 127 لسنة 1981 بما يسمح للجهات صاحبة الحساب أو الصندوق الخاص بفتح حسابات لها خارج الحساب الموحد بالبنك المركزي أي في البنوك التجارية المصرية والأجنبية ففتح باباً إضافياً للتلاعب بهذه الحسابات.

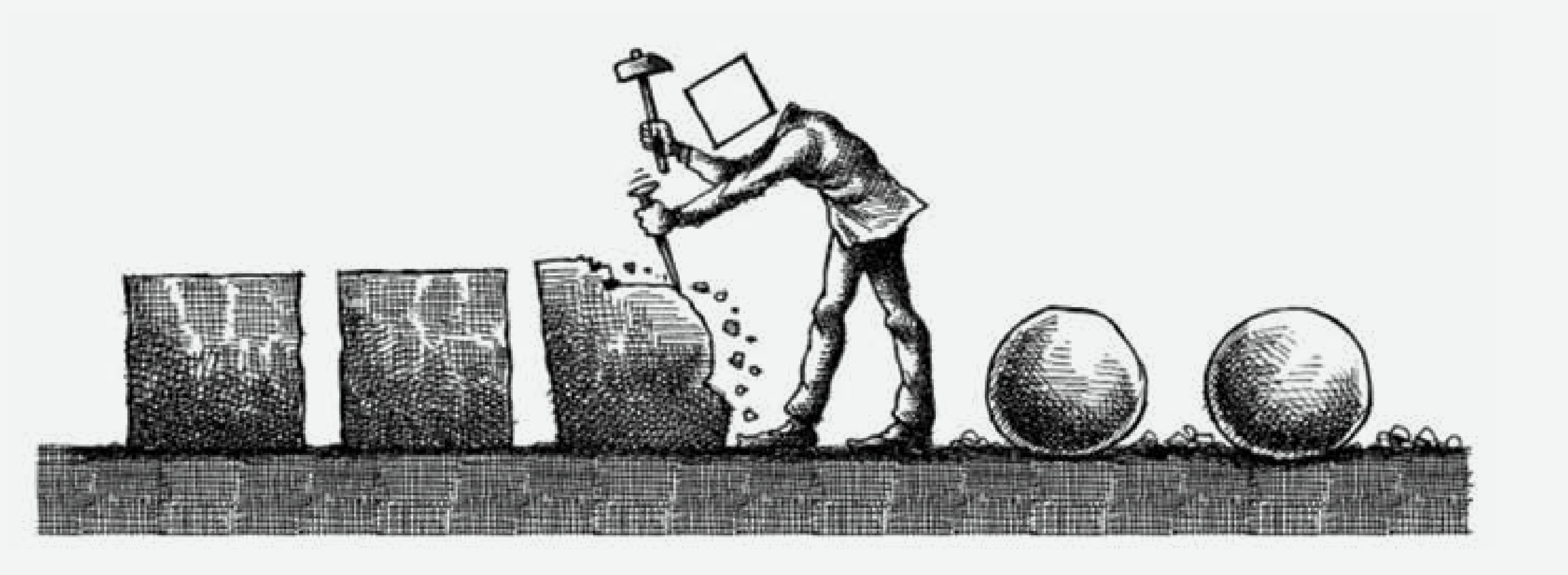
لقد ساهمت سيطرة رجال المال والأعمال على ألة العمل التشريعي (مجلس الشعب) طوال عشرين عاماً ماضية في وضع ثغرات في بنية القوانين الاقتصادية الصادرة بحيث تسمح بتوفير مظلة قانونية لحماية الفساد ورعايته وتعزيزه مما أفقد الموازنة العامة للدولة طوال الثلاثين عاماً الماضية مبالغ هائلة؛ بل إن ستة قوانين منها فقط أخرجت من الموازنة العامة ما بين 283 مليار جنيه إلى 418 مليار جنيه أنفقت في مجالات أخرى خارج نطاق السياسة المالية المعتمدة من الدولة المصرية:

بعض الحالات والمواد والجهات التي سمح لها بإنشاء حسابات وصناديق خاصة وتكاليف ذلك كما في الجدول رقم (2).

أي أن مجموع ما ضاع على الخزانة العامة سنوياً من جراء هذه القوانين

الجدول رقم (2)

م	الجهة	القانون	المادة	ما أضاعه على الخزانة العامة سنوياً
1	هيئة المجتمعات العمرانية الجديدة	القانون رقم (59) لسنة 1979	المادة (33)	من 3 مليارات إلى 5 مليارات جنيه
2	هيئة التنمية والتعمير الزراعية	القانون رقم (143) لسنة 1981 وتعديلاته بالقانون رقم (205) لسنة 1991 و(96) لسنة 1995 و(72) لسنة 1996	المادة (15)	من 3 إلى 5 مليارات جنيه
3	البنك المركزي المصري	رقم (88) لسنة 2003 وتعديلاته بالقانون رقم (162) لسنة 2004	المواد (96) و(131) و(132) و(133)	من300 مليون إلى 500 مليون جنيه
4	المنطقة الاقتصادية الخاصة	القانون رقم (83) لسنة 2002	المادة (7)	من 7 مليارات إلى 10 مليارات جنيه
5	قانون فرض الحراسة وتأمين سلامة الشعب	رقم (88) لسنة 2000 ورقم (95) لسنة 2000	المادة (23 مكررا) والمادة (23 مكرر 2)	2 مليار جنيه
6	صندوق تنمية الصادرات	قانون رقم (155) لسنة 2002	مادة (3)	من 2 مليار إلى 4 مليارات جنيه



الستة وحدها وما أسفرت عنه حوالي 24,5 مليار جنيه إلى 34 مليار جنيه.

«ومن ثم فإن ما أضاعته منذ بداية التطبيق عام 1981 حتى خلع مبارك عام 2011 يتراوح بين 283 مليار جنيه إلى 418 مليار جنيه».

صحيح أن بعض هذه المبالغ المالية قد اتجهت لأداء منافع محددة ثم إدخال المرافق العامة في المجتمعات العمرانية الجديدة؛ بيد أن ما ضاع في عمليات فساد ونهب وإهدار للمال العالم من الضخامة بحيث لا يقل عن نصف هذه القيمة توزعت على صرف مكافآت ورواتب مبالغ فيها جداً للقيادات والمستشارين أو في شراء سيارات تستخدمها تلك القيادات أو في بناء وحدات إدارية فخمة ومبالغ في تأثيثها وغيرها من أشكال نهب وإهدار المال العام.

أما الجامعات فقد انخرطت بدورها في هذه الشبكة الواسعة من الفساد المالي المظلل بغطاء قانوني واه.

ففي كلية الهندسة بجامعة القاهرة على سبيل المثال وليس الحصر ابتكر الأساتذة نظاماً لاستنزاف أولياء أمور الطلبة تحت مسمى «الساعات المعتمدة Credit Hours» وبمقتضاه تُقَدَّم دروس جماعية بسعر 21 ألف جنيه للطالب الواحد في الموسمين الدراسيين (الترم) هذا بخلاف 500 جنيه أخرى قيمة ساعات التدريب، ويحصل الطالب على «فاتورة» غير قانونية بهذه القيمة وغير معتمدة (مختومة) وتصل حصة وزارة المالية من هذا المبلغ إلى أحد عشر جنيهاً في الترم الواحد فقط لا غير.

وبحساب بسيط فإن قيمة الساعات المعتمدة في الصف الواحد (450 طالباً) تعادل 8,6 مليون جنيه، ويصل مجموع مبالغ المحصلة من الطلاب في ستة أقسام وللصفوف الخمسة بالكلية حوالي 286 مليون جنيه كل عام.

وإذا جمعنا قيمة الساعات المعتمدة في بقية كليات جامعة القاهرة ذات الطبيعة العلمية (الطب – الصيدلة – الإعلام... إلخ) فإن قيمة هذا الصندوق تعادل 1200 مليون جنيه كل عام توزع على عدد من أساتذة جامعة القاهرة من خارج نطاق الموازنة العامة، وهكذا يجري في بقية الجامعات المصرية.

وتقوم هذه الصناديق بصرف مكافآت شهرية في صورة شيكات لكبار قيادات الجامعة بحيث يصل ما يحصل عليه رئيس الجامعة حوالي 500 ألف جنيه شهرياً على أقل تقدير.

هذه الشبكات من الفساد المالي والإداري انتشرت كالنار في الهشيم في جميع مكونات الجهاز الحكومي في مصر والمحافظات المختلفة.

وخطورة هذه الصناديق والحسابات الخاصة لا تكمن فقط في تعزيزها لشبكات مصالح فاسدة؛ وإنما في خلق تيارات مالية ونقدية خارج نطاق وسيطرة راسم وصانع السياسة الاقتصادية والمالية في الدولة؛ حيث هناك كميات مالية كبيرة تتحرك تلقائياً في سراديب ودهاليز خارج نطاق سيطرته ومعرفته؛ فتؤثر على متغيرات اقتصادية أخرى سواء بالسلب أو الإيجاب مثل معدلات التضخم وارتفاع الأسعار، أو التأثير على الدخل الشخصي المتاح للأفراد والأسر وخفض مستوى المعيشة.

> خطورة الصناديق والحسابات الخاصة تكمن في خلق تيارات مالية ونقدية خارج نطاق وسيطرة راسم وصانع السياسة الاقتصادية والمالية في الدولة

بقايا الألفة الخفية

منير أولاد الجيلالي

خارج الشعر، يصعب جداً، ونحن ننحدر من بؤس التطابقات العمياء، أن نجد الأحلام التي ترافق وجودنا تنجنب نحو القذارة، أو نحو أكثر الحالات شراً وقساوة في هذا العالم الممتلئ بالأسرار. لذلك لا يكون عادة لصندوق القمامة أي إغراء فني أو دعوة رمزية للبحث باستمرار عن أشياء مستفزة ذات أبعاد شعرية وجمالية تقاسمنا داخل الحدود المتنافرة للذة ألفتنا الخفية.

لا تحتفظ كلمة صندوق بشحنة كابوسية وشعرية عميقة فقط. بل إن الصندوق اتخذ دائماً أشكالاً تاريخية ونفسية سحرية، فهو اللغز والكنز، السر المخبوء والعتبة الكاشفة هو الحياة المباغتة والموت المؤجل. هو نسيان ما يوجد وذكرى ما لا تعيه الذاكرة. إن كلمة صندوق تتجسد بهذا المعنى لتقول شيئاً ما، عن أشياء كثيرة لا تجيء إلا لكي لا تبقى أو لكي لا تكون، إنه عتبة أنطلوجية بأشكال متعددة ومثيرة وخزان تفاصيل حياة. البقايا، الفضلات، النفايات، كلها جزء من تاريخ دمار طويل للرغبات داخل عوالم يصير فيها الصندوق وبها رؤية وخصوصية.

من هذا المنطلق التأملي، يمكن القول بكثير من المغامرة بأن لكل صندوق خصوصية والتزاماً، قصة ومفاجآت، وصندوق القمامة هو كذلك صيرورة حكاية وهوية تحول وامتداد. الأشياء الفارغة وحدها من تصنع وجوداً معزولاً عن الألفة. أن نملأ صندوقاً ما، بشيء ما، سواء كان هذا الشيء قطعة قماش موبوءة أو علبة شوكولاته مستعملة أو ذهباً، فإن لذلك دلالة قوة غير عادية بالنسبة لكل ما يمكن أن يبقى من تاريخ وعلاقة وأحلام. من هنا تولد مصادفة الشعر بكامل تعددها، أو على الأصح، هنا تنتصر شاعرية الكينونة ليس باعتبارها موسيقى وجوهراً، ولكن لأنها، فوق كل ذلك اختبار لخيمياء الأشياء ولقدرتها التي تجعل من القذارة ذاكرة ومن صندوق للقمامة لوحة صورة ينقصها وعي ما.

لذلك فإن بعض الملاحظات في هذا السياق المفارق، قد تهدف إلى القول بأن صندوقاً ما للقمامة يجب ألا يكون مجرد صورة ولدت فجأة من العزلة. لأنه إلى جانب ذلك يكون عديماً للجدوى تجاوزاً لرمزيته المكثفة وقوته الشاعرية. فالأزبال هي أيضاً صور شعرية لأنها تمتلك حساً مباشراً لحالات إنسانية أودعتها الرغبة في تدمير طويل ولا منطوق.

إننا لا نريد لصندوق القمامة كيفما كان، فارغاً أو ممتلئاً، متسخاً أو أنيقاً، عاكساً للوفرة والبذخ أو العكس، بأن يكون مجرد شيء له تاريخ، أو بديلاً عن شيء ما بلا ذاكرة. لهذا فإن النظرة التي يجب أن تكون موضوع اهتمام وقوة، يجب أن تنصب على تأمل أكثر الأشياء جاذبية وزوالاً داخل صندوق معين. ونعني بها شاعرية القمامة. إننا ننحو هذا المنحى الارتكازي اعتباراً بأن صندوق القمامة ليس مجرد حاوية لتجميع البقايا داخل أنظمة تكرار هندسية وداجنة. إنه فوق كل ذلك ذاكرة وديمومة، حياة لأشياء تنتهي وتختفي لتتحول، وصور للأسرار التي تجعل الوجود أكثر



من صيرورة تاريخية للاستهلاك. بإمكاننا القول إذن، بأن التأمل في صندوق قمامة هو لحظة شاعرية، تأمل تاريخي تشككي في جمالية القبح أو المعنى الميتا- وجداني للقبح الجميل، حيث تتغذى العديد من الصور المتطابقة على جدلية مبهرة لدمار ما كان، وهوية ما قد يصير ويوجد. ينتج عن هذا النوع من العودة وبكثير من اللبس الوظيفي والجمالي، ميلاد الولادة للأشياء التي رأيناها كيف تنتهي في سيطرة الوعي وهي تتجسد كلغز.

بهذا يكون صندوق القمامة، بعيداً بشكل كلي عن تلك العتبة النمطية التي تسجن مجموع رموزه الدلالية في وصف المعيش اليومي فقط، وقراءته في أبعاده المختلفة من حيث هو واقعاً يكشف بعلاقاته التبادلية وضعاً طبقياً



بالرغم من أن صندوق القمامة الوحيد، من بين كل الصناديق التي قد تصور أشكالاً مختلفة للانتصارات الأخلاقية والبطولات والمجد، فإنه يرمز إلى القذارة والنهاية والموت.

معيناً أو العكس. لأنه بالإضافة إلى ذلك، وبالنظر إلى المودة المحايثة التي تصالح بين الأمكنة وأشيائها، بين الصور وتأويلاتها يصير هذا الصندوق ذو العزلة القذرة والمعزولة، عالماً من الرموز واللغات التي تتخفى وراءها عوالم النفي والعودة. فلا الصندوق ولا البقايا يوجدان. لأن كلا منهما، لا يصير سوى لحظة انتصار للرغبة على ذاتها داخل ذلك الأفق الذي يجعل من الرغبة ابتكاراً فينومونولوجياً للخروج ثانية إلى الوجود، ومن وعي الإشباع اعترافاً كوجيفياً (نسبة إلى الفيلسوف الروسي الكسندر كوجيف). محرراً من هيمنة النهاية.

إننا حين نمنح لشيء ما، الثراء الذي يجد فيه امتداده وحيويته، فإننا لا نفتح علامة إلا لكي ندخل عتبة من عتبات التنبؤ التي يثيرها حس الإخفاء. لذلك فإننا رغم كل هذا، نحن مطالبون بأن نجد لصندوق القمامة قدراً ممكناً من الموضوعية الإيتيكية التي يمكن أن تثير إلى حد ما نوعاً من التقويض للمتمثلات النمطية المتقادمة والمسطحة التي راكمتها، وعملت على تأبيدها الثنائيات الميتافيزيقية، ومن جملتها ثنائية الجمال والقبح.

وهكذا تصير الأسرار واللغات والأشكال التي يمكن أن تتجمع داخل صندوق القمامة ذات هيمنة سحرية مشحونة بعناصر متعددة الإمكانات والتأويلات، وبتلك القصدية المنهارة التي قد تتماهى، بعفوية غير اعتيادية لتصير من جديد وعياً هائلاً لأشياء حدثت في مكان ما، لكنها في وجودها العميق والمنفصل، تعود إلى ذاتها المفزوعة والمتحولة، حيث تتجسد البداية لأشياء تسترجع في لغة التلاشي كينونة راسخة للولادة.

رغم الغرابة الشعرية التي يمكن أن يثيرها موضوع مثل موضوع صندوق القمامة، فإنه يمكن القول بأن الانزياحات الوظيفية والرمزية التي قد تمنح نوعاً من الحقيقة للتعبيرات التي ترافق الكثير من الصور، وخصوصاً تلك التي تكون أشياء القمامة موضوعاً لها، توجد وكأنها نوع من الكتابة. علينا إذن داخل هذه اللغة المنعزلة ألا نعتقد بأنه يمكننا أن نجد في القمامة شيئاً آخر غير القمامة ذاتها. لكننا بالمقابل يجب ألا نترك الكثير من صور القمامة التي تتعايش - داخل الصندوق- كنصوص إيحائية تمر دون أن تجد أحداً في استقبالها. فإذا كانت بمعنى ما، بقايا قنينات النبيذ الفرنسي، العطور الأميرية، مجلات الموضة، وفواتير الأداء النكية وغيرها، تحيل على وضع طبقي ورمزي راق ونخبوي. في مقابل بقايا، مثل مبيد الحشرات، حبات منح الحمل، علب الشاي المحلي، وعلب السردين المستورد التي تحيل على وضع طبقي وثقافي مختلف، فإن شاعرية صور الصندوق تجد امتدادها وقوتها في تناقض دلالة هذه الأشياء حين تجتمع بداخله خارج كل تلك التأويلات الثابتة والباردة. هناك حيث تتعايش في انسجام لا واع بقايا قنينات العطور الفاخرة مع الجوارب الرخيصة والنتنة، ومجلات الموضة العالمية مع أحمر الشفاه البلدي، ورابطة العنق المصنفة مع الأحنية البلاستيكية العجوزة. هناك حيث ينوب مفهوم الطبقات والمرجعيات الثقافية ليبقى الشعر، وليبقى الصندوق باعتباره نفقاً جمالياً لأسرار مباغتة، لكنها حميمية ورائعة.

صحيح أنه أحياناً لا يمكن أن نرى بأن هناك ضرورة ما، تدفعنا للحديث المطول عن الصندوق أو القمامة. لكن في أحيان كثيرة نجد بأن مثل هذه الرموز التي قد تحرز أفقاً جمالياً مرعباً ورائعاً تستحوذ على استعارات رمزية كثيرة لفضح شيء ما، أو جعله في الأماكن الأكثر قذارة ووضاعة والتي قد يكون صندوق القمامة رمزاً لها.

غير أنه بالإضافة إلى كل هذه الأشياء، يمكن القول أنه بالرغم من أن صندوق القمامة الوحيد، من بين كل الصناديق التي قد تصور أشكالاً مختلفة للانتصارات الأخلاقية والبطولات والمجد، يرمز إلى القذارة والنهاية والموت. فإنه في كل ما يمتلئ به هو الحياة ذاتها وقد نابت عنها شيخوخة الألفة في مصادفة الرمز. بيد أنه بالإضافة إلى الكثير من الصور المفقودة، يصير صندوق القمامة عنصراً دالاً على الحياة، وعلى الوعي بالذات، وبالتالي للجوهر الإنساني وللتاريخ الكوني بشكل عام. أي أن الرغبات تغدو هي الرابط العضوي والحدس المركزي لفهم الإنسان باعتباره كائناً راغباً ومستهلكاً. فحيثما يوجد هناك صندوق قمامة، فإن ثمة صورة مجسدة للرغبة وللحياة، ولشيء قد تم استهلاكه وتدميره. إنه الاستهلاك الذي يحرك تاريخية التملك والرغبة، أي داخل الإمكانية التي تستعيد للحياة جوهرها وقلقها الدائم واللا نهائي.



الأرزاق على اللّه



عبدالرحمن مصطفى

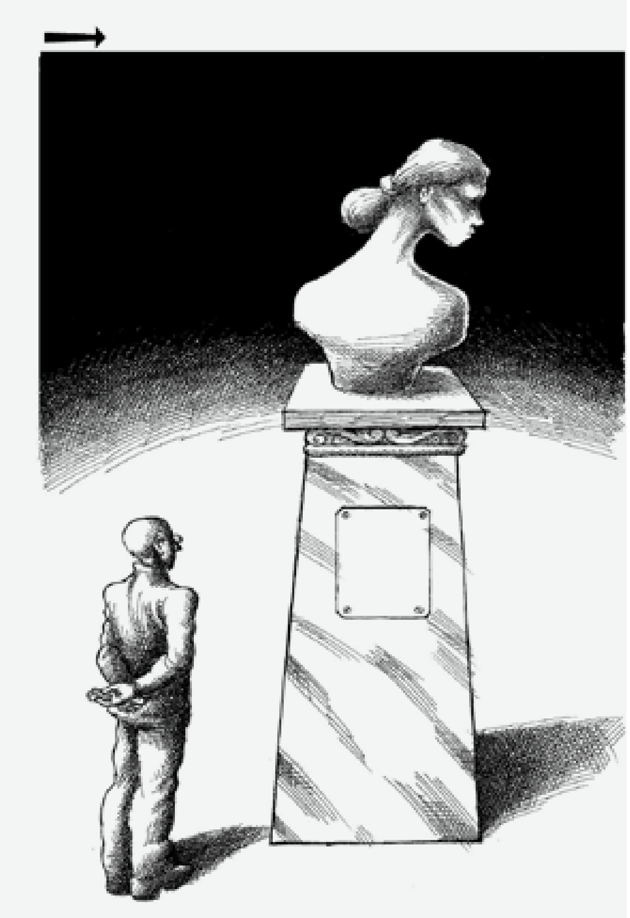
تتشابه صناديق ماسحي الأحذية على أرصفة شوارع القاهرة، نفس الشكل التقليدي، ونفس أدوات العمل من طلاء وورنيش للتلميع، تخفي الصناديق داخلها العديد من أسرار أصحابها. في أعلى كل صندوق مسند صغير يستقبل أقدام الزبائن، ليبقى الحذاء منتصباً في وجه ماسح الأحذية مقابل جنيه إلى جنيهين، حسب كرم الزبون.

قبل أكثر من تسعين عاماً قام فنان الشعب سيد درويش بتلحين كلمات ساخرة في أغنية «البويجية» عن الخواجة اليوناني الذي اضطرته الأيام إلى مسح الأحذية في فترة ما بعد ثورة 1919 نتيجة سوء الأحوال الاقتصادية، وتقول الكلمات: «مخسوبكو انداس، صبّح محتاس، مسختوا بابوتسي ياناس، مفيس فلوس، بقيتو منخوس، فقرتو خلاص».. نفس تلك الحالة الاقتصادية المتردية الآن بعد الثورة المصرية رمت بعم أحمد خلف صندوق الورنيش جوار محطة القطار الرئيسية في ميدان رمسيس، يرفض الحديث عن الأسباب الشخصية التي حولته إلى ماسح للأحذية. يتحدث بنبرة متعلمة قائلاً : «كل منا هنا خلف صندوقه، ولا تحدث خلافات إلا في أضيق الحدود.. وإن حدثت فما الغريب في ذلك!؟ حتى بين الأطباء وأرقى المهن تحدث المشاكل..». يبتسم مخفياً قصته خلف صندوق تلميع الأحذية، وفي خلفيته شارع «كلوت بك» حيث يجلس الحاج محمد إمام الذي يعرفه أغلب ماسحي الأحذية في هذه الناحية. «تبدأ أسعار الصناديق من 20 جنيهاً وتنتهي بـ 60 جنيهاً.. الموضوع غير مكلف». في المخزن المجاور للحاج محمد عدد من الصناديق الخشبية، وعلى كل واحد منهم سعره، أما أغلاها فهو المطلي بطبقة لامعة تعطي مظهراً بهياً لحامله. «أنا مجرد وسيط بين صانعي الصناديق والزبائن، يمدني بها ماسح أحذية قديم يعمل الآن في وظيفة حكومية، لكن ذلك لم يمنعه من أن يقضي وقتاً إضافياً في صناعة هذه الصناديق، كي يزيد من دخله». يصف الحاج محمد زبائنه بأن أغلبهم ينتمي إلى محافظات الصعيد، جاؤوا طامحين إلى الاستقرار في القاهرة، على أن تكون البداية بصندوق الورنيش.

في داخل الصندوق أماكن لزجاجات الطلاء التي لا يزيد سعر الواحدة منها على جنيه واحد، وعلب ورنيش لا يتجاوز سعرها الأربعة جنيهات، ويقتصر دور الحاج محمد هنا على بيع الصناديق لزبائن بسطاء كوكيل عن الصانع الأصلي، دون أن يكون شريكاً حقيقياً في الصفقة البسيطة، وهي مهمة تختلف عن محلات أخرى تبيع صناديق الورنيش على هامش تجارتها في بيع مستلزمات الأحذية.

يفصل شارع باب البحر بين مخزن الحاج محمد وتلك المتاجر في ميدان باب الشعرية. وفي عمارة زوزو الشهيرة هناك تتجاور محلات بيع مستلزمات الأحذية والمنتجات الجلدية.. يجلس عرفة عبادة أمام المحل، ساندا ذراعه على كومة من الأكياس، تعلوها صناديق ورنيش خشبية، وينقل جلسته إلى المقهى المقابل ثم يبدأ في الحديث: «قبل حوالي 20 سنة، كانت محلات تصليح الأحذية تبيع صناديق الورنيش، لكن مع مرور الوقت، زهدوا في بيعها وتركوا المهمة لنجارين يأتون على فترات متباعدة، أما أنا فأشتري منهم حسب الحاجة».

في المناطق القريبة من قلب القاهرة مثل العتبة و«وسط البلد» انتشرت في الماضي محلات متخصصة في تصليح وتلميع الأحذية، في تلك المحلات المندثرة كان المشهد مطابقاً للاستعراض الغنائي الشهير الذي أداه الفنان



الأميركي فريد إستير في فيلم «عربة الفرقة الموسيقية – إنتاج 1953»، حيث كرسي عال في أسفله موضع قدمين، يسهلان مهمة ماسح الأحذية في عمله، لكن تلك المشاهد اختفت من شوارع القاهرة، وبقيت الصناديق المتجولة مع ماسحي الأحذية.

مازال «عرفة عبادة» يتنكر في جلسته قرب ميدان باب الشعرية، ذلك الشاب العشريني الذي اشترى منه صندوقاً للعمل والهروب من البطالة، يصف ذلك قائلاً: «كان مملوءاً بالخجل والتردد، لم يعرف إلى أين يذهب بعدَّته الجديدة، فأشرت عليه أن يتجه إلى محطات مترو الأنفاق، لكنه عاد بعد ساعتين فقط، كي يعيد الصندوق، ويسترد أمواله».

كثيرون من ماسحي الأحذية المنتشرين في المسافة بين باب الشعرية حتى منطقة «وسط البلد» القاهرية يدركون هدفهم بالضبط، فهم إما متخفين وراء مهنة تجلب لهم الستر، أو يرون في صندوق الورنيش مجرد عتبة سلم إلى مهنة أخرى، وهو ما سَجَّله عدد من ماسحي الأحذية الوافدين من خارج القاهرة.

كان مملوءاً بالخجل والتردد، لم يعرف إلى أين يذهب بعدَّته الجديدة، فأشرت عليه أن يتجه إلى محطات مترو الأنفاق

في إحدى المجموعات التي انتشرت قرب ميدان رمسيس ذكروا ملمحاً عن حياتهم، إذ تجمعهم غرفة واحدة في حي «الدويقة» ذي الطابع العشوائي تكلفهم 50 جنيهاً في الشهر، بينما قد يتراوح أجر ماسح الأحذية بين 30 وأربعين جنيهاً في اليوم الواحد، وفي أيام أخرى قد لا يحقق ماسح الأحذية خمسة جنيهات على حد قولهم.

في منطقة «وسط البلد» حيث العديد من المقاهي الشهيرة بالقاهرة، كانت علاقة «همام أحمد» المنتمي إلى محافظة سوهاج واضحة بصندوق الورنيش، بدأ الشاب الذي لم يتجاوز الثامنة عشر سنة قبل أسابيع الطواف في المنطقة من ميدان الإسعاف حتى ميدان باب اللوق، لا يدعمه أحد، وجاءه خاله بالصندوق، على أمل أن يكرر تجربته، إذ يعمل خاله الآن بائعاً متجولاً يبيع الفواكه في حي العمرانية، بعد سنوات من مسح الأحذية. لا يصدق «همام» أن ماسحاً للأحذية نجح في الوصول إلى رئاسة الجمهورية في إحدى الدول النامية كالبرازيل مثل لولا داسيلفا الذي انتخب دورتين متتاليتين، يكتفي بجملة مقتضبة: «الكلام ده ماينفعش عندنا». ولم يكن دا سيلفا الوحيد الذي جلس أمام صندوق خشبي لتلميع الأحذية حتى أصبح من مشاهير العالم، آخرون فعلوا ذلك قبله مثل المغني الأميركي الراحل جيمس براون، والزعيم الأميركي الأسود مالكولم إكس.

هنا في عالم «وسط البلد» أخرج الكاتب علاء الأسواني نموذجاً لشخصية درامية هي «الحاج عزام» ماسح الأحذية الذي تطورت حياته مع تجارة المخدرات إلى أن وصل إلى البرلمان، واستخدم الأسواني تلك الشخصية في رواية «عمارة يعقوبيان» التي تدور أحداثها في وسط البلد. وفي محيط تلك المنطقة على بعد أمتار من المقهى الذي كان يدير فيه الأسواني صالونه قبل سنوات، يمر أحمد شعيب السبعيني حاملاً صندوق تلميع الأحذية، بعيداً عن عالم الرواية وعن التحولات المفاجئة للبسطاء التي لا تحدث إلا نادراً. اختار الصندوق صديقاً يؤنسه في عامه الثالث والسبعين، يقضي وقته في العمل وقتل الفراغ.

«كل ما علي هو أن أعمل، وربما يهديني الله برزق من حيث لا أحتسب!». يكمل حديثه مستعرضاً موقفان تعرَّض لهما حين جلس يلمِّع حذاء أحد الزبائن، وتلقى أجرته العادية، وفوقها ورقة بمئتي جنيه، ليتحول صندوق الورنيش إلى فرصة لرزق غير متوقع. هذا التطور الأخير لحياة أحمد شعيب أحد قدامى ماسحي الأحذية في منطقة «وسط البلد» يشبه التطور الأخير للحالة الاقتصادية في مصر، إذ بدأ العمل في مجال تصنيع الأحذية قبل ستين عاماً هنا في السوق القديم في باب اللوق، كما عمل في مصانع مجاورة كانت تصدر إنتاجها إلى الاتحاد السوفيتي في عهد الرئيس الراحل جمال عبدالناصر، وقبل 15 سنة فقط صنع صندوقه بنفسه، وظل ملاصقاً له كبديل عن الجلوس بالمنزل دون عمل. «أسمع على المقاهي أحاديث في السياسة، وتتكرر أمامي أسماء : خيرت الشاطر، وحمدين صباحي، وغيرهما، فلا أشاركهم في الكلام». ينهي حديثه أمام مقهى الحرية في ميدان باب اللوق منطلقاً بصندوقه على أمل أن تهديه الأيام مبلغاً مجزياً يعوضه عن أيام أخرى يطوف فيها، ولا يجد زبائنه.

الصندوق المهجور

هنادي زينل

ذلك الصندوق الخشبي بمدخل عمارتنا بالقاهرة كان يحمل لي البهجة عند دخولنا إليها، حيث كانت مهمة الأطفال الدائمة هي استكشاف ما بداخله من رسائل شخصية أو فواتير أو إعلانات ورقية. كان يمثل لي عنوان منزلي الذي أحفظه عن ظهر قلب. وكنا أطفالاً نتلصص على جيراننا من أصواتهم عبر منور العمارة كصندوق ضخم تختلط فيه الحكايات.

صندوق السيدة ليلى كان يكسوه التراب حيث انتقلت للمعيشة في الكويت، صندوق المهندس جمال الموظف الحكومي مفتوح دائماً، فيما يبدو يعتمد هذا الجار على صندوق آخر لجهة عمله، صندوق الأستاذ مسعد كان مختلفاً حيث ابنته الكبرى تكاد تلتصق بالصندوق، انتظاراً لخطابات من خطيبها الغائب بإحدى الدول للدراسة، كان لكل شقة بالعمارة صندوق بالمدخل، تستطيع أن تميز حالة أسرة كاملة من خلال شكل الصندوق الخاص بها.

عند سفري للمملكة المتحدة للدراسة أخذ تعاملي مع صندوق البريد شكلاً أكثر صرامة. كنت أتلقى عبر صندوق البريد الحديدي في سكن الطالبات إخطارات الجامعة ومواعيد الطبيب، وتعرفت على ثقافة عريقة من تبادل الرسائل في مناسبات رسمية وغير رسمية فما زالت الطبقة الارستقراطية هناك تفضل إرسال رسائل الشكر الخاصة من خلال صندوق البريد، للتعبير عن الامتنان على حفاوة الاستقبال في سهرة بين أصدقاء.

ويعامل العنوان البريدي بشكل بالغ القدسية، فهو أساس الكثير من المعاملات بين المواطن وجهات الإدارة المختلفة، وعلى سبيل المثال فإن عدم تلقي البنك ردوداً من العميل من عنوانه المدون قد يعرضه للحرمان من فتح حساب بنكي في كل البنوك مستقبلاً، كما لا يستطيع المالك التصرف بالبيع في عقار سبق أن وردت منه شيكات بنكية غير مقبولة.

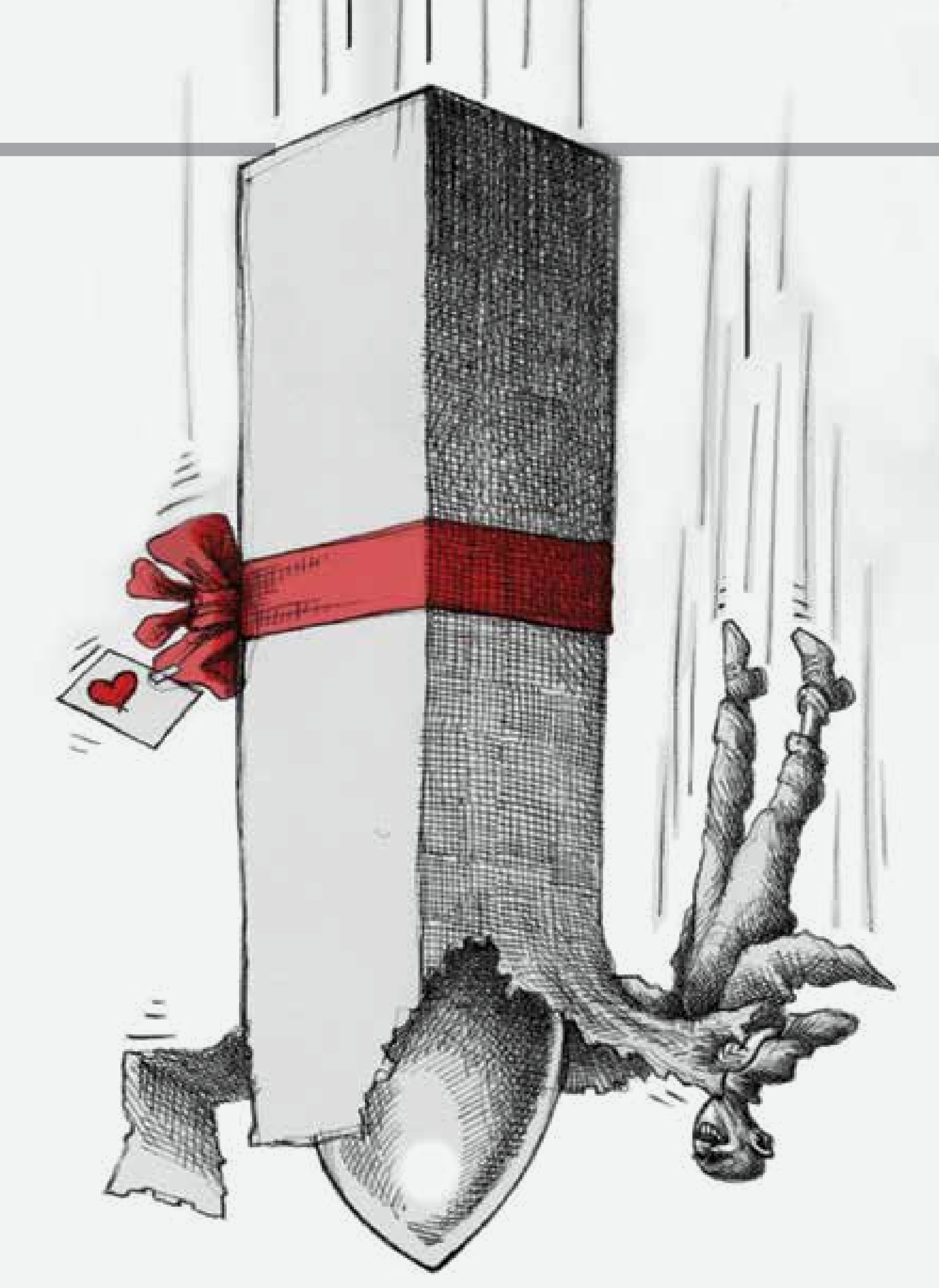
وقد خلد الأدب والفن صندوق البريد في روايات شهيرة، للكولومبي جابرييل جارثيا ماركيز وحده اثنتان، هما «ليس لدى الكولونيل من يكاتبه» حيث كان الكولونيل المتقاعد ينتظر ورود خطاب يحمل مكافأة التقاعد، وفي «الحب في زمن الكوليرا» كانت رسائل الحبيبة الأرستقراطية تعيد العاشق فلورينتينو إلى الحياة. وفي السينما العربية يكفي أن نتذكر فيلم البوسطجي، قصة الكاتب الكبير يحيى حقي الذي قام ببطولته شكري سرحان وإخراج حسين كمال، حيث كان البوسطجي يفتح الخطابات وتدخل بالمصادفة في مراسلات بين شاب وفتاة حملت منه وأدى هذا التدخل إلى انقطاع الرسائل بينهما، مما انتهى بكارثة قتل الفتاة.

هل تبقى للصندوق شيء من هذه المهام؟ هل من حضور للصندوق في حياة الناس اليوم بعد أن تعرض لمزاحمة الصناديق الافتراضية، في الإيميل والفيسبوك وتويتر؟

تحكي الآنسة سالي سميح لـ «الدوحة» عن ذكرياتها مع صندوق البريد: «كنت مرتبطة في صغري بصندوق البريد، حيث كان يحمل رسائل من أبي الذي كان يعمل خارج مصر. كنت أفتحه بلهفة وترقب نهاية كل شهر، وكم كانت سعادتي غامرة عندما أتلقى رسالة الوالد المحملة بالشوق لنا جميعاً، ومع وجود التكنولوجيا المتاحة الآن مازلت استخدم الرسائل البريدية والتليغراف؛ فأنا كما يقولون بالعامية «دقة قديمة!».

أما محمد سيف فيتذكر ذكرياته مع البريد وأصدقاء المراسلة من أيام الطفولة والمراهقة بحنين بالغ، حيث كان يستقبل ويرسل الرسائل عبر صندوق البريد من عدة دول عربية وأوروبية ويحكي عن صديق بريطاني: «كان صديقي بيتر جونز رجلاً بالغاً يعمل مدرساً للغة الإنجليزية وقد حصلت على عنوانه البريدي من إحدى المجلات الإنجليزية، وذلك لتقوية مهارة الكتابة لدي، وكان يعبر عن سعادته الشديدة لاستقبال رسائل من طفل في سني وقتها، وكانت رسائله تحمل دائماً بعض التصحيحات اللغوية المشروحة بشكل لطيف، وكان يحكي لي عن قصصه في مجال التدريس. كانت لرسائله التي مازلت احتفظ بها أعظم التأثير عليّ، فأصبح حلمي الذي حققته لاحقاً أن أصبح مدرساً للغة الإنجليزية مثل صديقي بيتر».

صندوق الدكتور أمير جمال لم يكن يحمل ثقافة، بل أخباراً. يتحدث عن ذكرياته مع صندوق البريد بوجه تعلوه الابتسامة وهو يتذكر صديق والده «كنت أنتظر رسائل عمو خالد المحملة بالقصص الشيقة لمراهق مثلي عن سفراته الدائمة من كل دول العالم وعن زيجاته أيضاً! فقد كان كالبحار يحتفظ في كل بلد بزوجة. باءت زيجاته جميعها بالفشل لسبب لم يستطع أبداً التوصل إليه ولكنني كنت أعزوه لروحه المتحررة الرافضة للقيود» ويستطرد ضاحكاً «وعندما استقر في المغرب وجدت في صندوق بريدي منه بطاقة بريدية تحمل عبارة (الأمر مختلف هذه المرة) وبعدها قلت رسائله وتباعدت ففهمت أنه حظي أخيراً بالسعادة التي كان يبحث عنها.



ولهذا لم يعد لدى الصبي من يكاتبه».

الدكتورة هالة عمر أستاذة العلاقات الدولية كان الصندوق بالنسبة لها مستودعاً لمشاعر أمومية خالصة. عن ذكرياتها مع صندوق البريد تقول: «كان هذا الصندوق يحمل لي أغلى الرسائل فقد استقبلت من خلاله أول رسالة من ابنتي الحبيبة عندما تعلمت الكتابة وقد كنت وقتها مسافرة إلى روسيا للدراسة. حملت صناديق البريد لي بسبب تعدد سفراتي رسائل الأهل والأصدقاء وحتى مع وجود وسائل الاتصال الحديثة مازال لي صديق توقفت به الحياة بسبب المرض يراسلني عن طريق الصندوق ولا ينسى دائماً أن يشكر ساعي البريد على كل ظرف في لفتة لطيفة منه تكاد تنعدم في زمننا هذا».

ويختار المهندس أحمد منتصر - وهو حديث التخرج - أن يحدثنا عن صندوق البريد الالكتروني فهو يؤكد أنه لم يكتب رسالة خطية في يوم من الأيام ولم يرتبط بصندوق البريد «استخدم في التواصل مع الأصدقاء الوسائل التكنولوجية الحديثة كالتويتر والفيس بوك والواتس اب؛ فلا أتخيل حياتي من دونها حيث إنها تتيح بالطبع مجالاً أوسع وأسرع لتشارك العديد من الأمور مع الاصدقاء كالموسيقى والنقاشات الاجتماعية والسياسية» ويعترف «كنت في سن المراهقة استخدم البريد الالكتروني للتعرف على الفتيات الجميلات وتبادل الصور أما الآن بعد أن كبرت استخدمه غالباً للتواصل مع أختي الكبرى وابنتها حيث تعمل بالخارج».

المهندس محمد العلالمي على العكس من ذلك، يعتز بذكرياته مع صندوق البريد يقول: «كان لقريتنا الصغيرة صندوق بريد وحيد مثبت على جدار مسجد للقرية على يمين الداخل للصلاة يلقي أهل القرية بداخله تحياتهم وأمنياتهم الطيبة للمغتربين وشكواهم للمسؤولين وعتابهم للغائبين دون عودة. التصاق صندوق البريد بحائط المسجد زرع بداخلي بعداً روحياً لهذا الصندوق. عندما وصل طول قامتي لما يمكنني من الوصول لصندوق البريد كنت أحاول طويلاً النظر من خلال فتحته الضيقة لأرى ما بداخله من أسرار وحكايات مغلفة بعلم الوصول». في القرى لا يوجد صندوق للوارد، حيث البوسطجي أو ساعي البريد هو صندوق الأسرار - الرجل الصندوق. في القرى البعيدة كان البوسطجي صندوقاً متحركاً بأسرار أهل القرية جميعاً.

كان ذلك من أعوام قاربت الثلاثين، وقد زرت قريتي مؤخراً ووجدت الصندوق في مكانه وبابه الحديدي مفتوحاً خالياً إلا من غبار تركته الأيام على جانبيه.

الصندوق في القاهرة يختلف، بحسب محمد العلاقمي «في شوارع القاهرة كان الصندوق مختلفاً قليلاً فصندوق بريد المرسل بلونيه الاحمر للبريد العادي بينما الأزرق للبريد الدولي.الفرق بين صندوق الصادر والوارد برأيه» صندوق الصادر مليء بالشكاوى والأمنيات والدعوات، بينما صندوق الوارد هو الحلم والإجابة من الحكومة، الجامعة، المحبوبة، ومن الله، فصندوق البريد الأول كان ملتصقاً بباب مسجدنا».

ويبدو أن صناديقنا المحلية الواقعية والافتراضية لم تعد حتى تستطيع أن تستقبل رغباتنا في الشراء وتحقيق أحلام صغيرة بشكل مباشر ولكن يتبقى لنا المشاعر الدافئة والذكريات، لذلك يحدثنا عامر مهدي عن نوع ثالث: صندوق افتراضي أجنبي! «نتيجة للتطور المنهل في التسوق الالكتروني عبر الشبكة العنكبوتيه ظهرت العديد من المواقع التي تتيح لك شراء منتجات من مختلف دول العالم، مما أظهر دوراً جديداً لصندوق البريد، لكن ونتيجة النظم الاقتصادية في بلادنا العربية لا تستطيع هذه الشركات إرسال مشترياتنا إلى صناديقنا البريدية المحلية مباشرة، مما يتطلب منا أيضاً فتح صناديق بريدية افتراضية وسيطة عبر شركات متخصصة في دول العالم المتقدم. أنا مثلاً لي صندوق بريد أميركي وصندوق بريطاني وآخر صيني».



بيت الأبدية

شريف الصيفي

تحكي السردية المصرية القديمة، التي وصلتنا من عصر الدولة الوسطى (2000 ق. م):

أن سنوحي تغرَّب في سورية خوفاً من الزج باسمه في مؤامرة لاغتيال الملك، وعاش أعواماً طويلة بين البدو، وعندما اقترب الأجل أرسل مرسالاً للملك الجديد يستعطفه للسماح له بالعودة للوطن ليدفن وفق التقاليد المصرية، ويوضع جثمانه داخل تابوت ولا يدفن في الرمال بدون تحنيط كما يفعل البدو، فقد كان أشد ما يزعج المصري القديم الموت في الغربة والدفن وفقاً لطقوس مغايرة لمعتقداته، فهذا يعني عدم الولوج في عالم الأبدية مع أوزير، والفناء.

كان يطلق على التابوت ألفاظ عدة، لكن أهمها هو اللفظ «هن» ويشير إلى الصندوق بشكل عام بصرف النظر عن محتوياته، وأيضاً إلى التابوت، ومن التعبيرات التي وصلتنا «هنو إن عنخ» أي صندوق الحياة إشارة إلى التابوت، كما كان يطلق على الصندوق الذي يضم الأواني الكانوبية، التي كانت توضع بها أحشاء المتوفى أثناء التحنيط. وقد استمر اللفظ في القبطية القديمة وأصبح «خن»، وما يزال مستعملاً في العامية المصرية حالياً للتعبير عن المكان الخفي الذي نحتفظ فيه بالأشياء الثمينة.

للتابوت وظيفة مهمة وهي حفظ المومياء من عوامل التعرية، لكنه عند الملك هو أيضاً مظهر بذخ، فمن مقبرة توت عنخ أمون، وهي الوحيدة التي اكتشفت كاملة، عثِر على مومياء الملك موضوعة في تابوت بديع مكسو بالذهب موضوع بدوره في تابوت ثانٍ، والثاني في تابوت ثالث أكبر، وحفظ هذا الأخير في أربعة دواليب كبيرة على شكل العلامة الهيروغليفية الدالة على التابوت.

كانت التوابيت الأولى في عصر ما قبل الأسرات (قبل 3000 ق. م) تصنع



من الطين، ثم أصبحت تصنع من الحجر الجيري أو البازلت في منتصف عصر الدولة القديمة، وكان أغلبها مستطيل الشكل، وأقدم تلك التوابيت يعود للملك زوسر ثاني ملوك الأسرة الثالثة (حوالي 2600 ق. م).

بعد سقوط الدولة القديمة بدأ التحول تدريجياً للتوابيت الخشبية وكان أغلبها عبارة عن صندوق مستطيل من الخشب مزين في الخارج بأبواب وهمية وعين حورس على كل جانب، وفي الداخل دُوِّنت نصوص جنائزية (متون التوابيت). في عصر الدولة الحديثة أخذ الصندوق الهيئة المومياوية، وفي بعض النماذج الملكية أخذ التابوت شكل «الخرطوش»، الذي يكتب داخله اسم الملك.وفي كل الحالات كان الغطاء مقبى ليحاكي السماء، أو تنحت صورة للربة نوت.

في العصور المتأخرة كانت التوابيت متواضعة الحال: عبارة عن صندوق بسيط من الخشب أو من رقائق مصنوعة من البردي المضغوط. صنعت توابيت البسطاء في الدلتا من الطين وهي ما يطلق عليها : «نعوش الخفّ»، وكان يصنع قناع من الطين بشكل منفصل ويثبت على مكان رأس المتوفى، ثم يوضع التابوت في قبو بسيط تحت الأرض ويُغَطّى بالرمال.

ابتداء من القرن الأول الميلادي حدثت نقلة نوعية في طريقة الدفن بالاستغناء عن التابوت والاكتفاء بتحنيط الجثمان مع رسم بورتريه بالشمع على قطعة خشب للمتوفى ووضعه على الوجه، وهذا ما يعرف بأقنعة الفيوم، وظلت هذه الطريقة مستعملة حتى تم النصر النهائي للمسيحية على الديانات القديمة في القرن الرابع الميلادي.

زُيِّنت أغلب التوابيت الحجرية أو الخشبية بمقاطع من النصوص الجنائزية، التي تنوعت باختلاف العصور، فقد كان تطور النصوص الجنائزية محكوماً بالفصل الحاد بين الملك ومصيره في العالم الآخر وبين بقية أفراد الشعب، فنشأ عرف خصوصية النصوص الملكية، التي كانت تصاغ أولاً بوصفها نصوصاً جنائزية خاصة بالملك، ومع مرور الزمن، ومع تفكك الدولة المركزية تمتد أيادي الأمراء وكبار الموظفين وتنهل منها لتزيين مقابرهم، ثم يتم توحيد البلاد وفقاً للنسق القديم ويبدع الكهنة نصوصاً ملكية جديدة هي في الغالب تنويعات عن الأصل، مثالنا في ذلك متون التوابيت، وهي أقدم نص ديني على الإطلاق، كتب في البداية بوصفه نصاً ملكياً، وكتب على جدران حجرة الدفن في أهرامات ملوك الأسرتين الخامسة والسادسة حوالي 2345 - 2181 ق.م

والنصوص عبارة عن شعائر جنائزية وتعاويذ وأناشيد دينية تدور حول فكرة صعود روح الملك (فقط) إلى السماء في ملكوت الأب إله الشمس «رع» وسط تهليل الآلهة. كتبت متون الأهرامات بعد سقوط الدولة القديمة على حوائط حجرات الدفن لكبار الموظفين، ومع صعود الدولة الوسطى كانت هذه النصوص قد زيدت بفصول تعكس المقدمات لمقرطة العالم الآخر بالمزاوجة بين العقيدة الشمسية والعقيدة الأوزيرية، ولم تعد حكراً على الملك. الجديد أنها أصبحت تكتب على التوابيت. كان أول ظهور لها بشكل واسع في مقابر أمراء مصر الوسطى في أسيوط وبني حسن والليشت من عصر الأسرة الثانية عشرة، ومع حلول عصر





من وجوه الفيوم



بيت يحمي ويصون

الدولة الحديثة نسخت بعض من هذه النصوص على لفائف البردي، وزيدت بعدد من المدائح لتوضع على رأس المتوفى أو تحتها لتساعده في رحلته للعالم الآخر، وهذا ما يعرف على مستوى واسع باسم «كتاب الموتى».

البيت والعالم

قَدَّسَ المصري القديم المعبد لأنه صورة العالم وبيت الآلهة، وما ينطبق على المعبد انعكس في النظرة للتابوت لأنه بيت الآلهة، فحَوْلَ المتوفى الربات الحاميات: سرقت، ونايت، وإيزيس، ونفتيس، وتحتضنه نوت ربة السماء، إضافة أن المتوفى نفسه أعضاؤه تماثل عدداً من الآلهة، فكل الكتب الجنائزية أكدت على المكانة الإلهية التي يتمتع بها المتوفى حيث يقرن اسمه باسم أوزير وتماثل أعضاؤه عدداً من الآلهة، على سبيل المثال ما جاء في الفصل 42 من كتاب الموتى:

«أنا الجزء الإلهي الكامن في شجرة الجميز.

ما أجمل اليوم من الأمس (تقال أربع مرات) أنا رع الممدوح دوماً، أنا الجزء (العامود الفقري)(1) الإلهي الكامن في شجرة الجميز، ولأني معافى فإن رع أيضاً معافى وبالعكس.

شعري هو نون، وجهي هو رع، عيناي هي حتحور، أذناي هي فاتح الطريق (أبوات)، أنفي رب أوسيم، شفتاي هما أنوبيس، أسناني هي سرقت، عنقي هي العرش الإلهي، ذراعاي هما الروح الإلهية لرب أبوصير، صدري هو «نايت» سيدة سايس، لحمي أرباب «شرعحا»(2)، ظهري هو «ست»، قضيبي هو أوزير(3)، أحشائي هي سخمت، أردافي هي العظيم المتجلي في اهناسيا، فخذاي هما عينا حورس، (السمانة؟) هي نوت، قدماي هما بتاح، أصابع يديّ وأصابع قدميّ ثعابين الكوبرا (يوريات).

لا عضو في جسدي غير مؤله، وتحوت يحمي كل أعضاء جسدي»(4).

كان التابوت أيضاً في الذهنية المصرية القديمة بمثابة البيت الذي يحمي ويصون جسد المتوفى، تقول المرثية: «هو يسكن في بيته، ويستطيع الخروج من أبوابه (الوهمية) والنظر خارجه عبر العيون المرسومة على جدرانه». كان التابوت أيضاً صورة مكثفة للعالم، أرضية التابوت تمثل الأرض برمزيتها كمدخل مشترك بين الميلاد والموت، وجوانبه تمثل أعمدة السماء، والغطاء المقبّى يمثل السماء، وقد أصبح رسم صورة للربة نوت (ربة السماء) عليه من العناصر الثابتة بعد سقوط الدولة الحديثة، ويدون بجانب صورتها النص التالي:

«ادخل في سلام، مُرحَّب بك في تابوتك، مكانك في بيتك الأبدي، ذراعاي ممدودتان تحتضنان جسدك، وأصون مومياتك وتبقى حياً للأبد».

اعتبرت الربة نوت سيدة التابوت في أغلب النصوص، فمن تابوت محفوظ بالمتحف المصري في القاهرة تحت رقم 29305، نقرأ نصاً على لسان الربة يقول: «طفلي الحبيب، تعال وارتح فيها، أنا أمك، أحميك دائماً وأصون جسدك من كل شر»، ومن تابوت آخر محفوظ بمتحف اللوفر تحت رقم 3148، نقرأ: «حملتك أمك على الأرض تسعة أشهر، وأرضعتك ثلاث سنوات، وأحملك أنا للأبد، ولن ألدك أبداً».

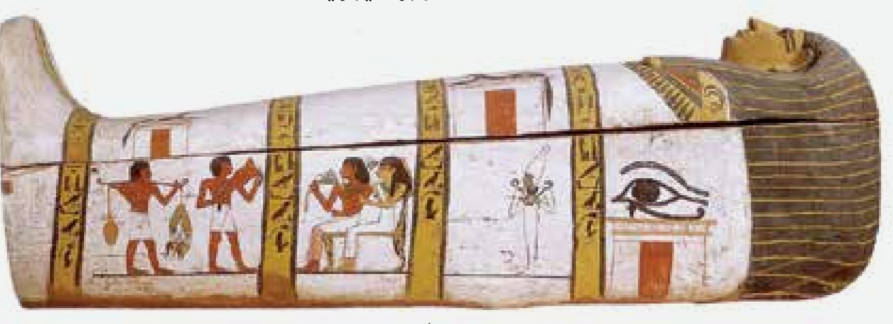
1- يعتبر العمود الفقري تجسيداً للثبات والديمومة (دجد) وهو إشارة لأوزير.

2- حالياً حي ماري جرجس في مصر القديمة.

3- تفيدنا الأسطورة أن «ست» بعثر أشلاء جثة أوزير في كل مصر حتى لا تجدها إيزيس وتعيد قيامته، ورمى بعضو الذكورة في النيل والتهمه السمك، ولما جمعت إيزيس أشلاء زوجها صنعت له عضواً جديداً بقدرتها السحرية، وهنا صار هذا القضيب رمزاً للخصوبة والتجدد.

4- الخروج إلى النهار (كتاب الموتى)، ترجمه من المصرية القديمة شريف الصيفي، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2009.

5- التعبير المصري القديم «ردي. إن. تا» بمعنى الجلوس على الأرض هو تعبير عن الولادة والوضع، وفي سياق آخر يشير للموت.



وتبقى حياً للأبد

هنالك أرنب تحت القبعة

وحيد الطويلة

في روايته غير المنشورة – دم أبيض- يحكي الشاعر سعدني السلاموني على لسان بطل روايته، عن الفرحة التي طارت به إلى سابع سما حين رأى صندوق الدنيا لأول مرة، سأل صاحبه بلهفة ورجاء، ربما ما بعد الرجاء أن يجعله يتفرج، أجابه: هات قرش وتعال. أمي ليس عندها قرش. روح العب بعيد يا بني.. أجيبلك كوز درة؟ ماحدش بيتفرج بدرة.

سرق بطل سعدني الشبشب اليتيم لأبيه اليتيم أيضاً ليرى ما في الصندوق، ما في الدنيا وما وراءها، لكنه لم ير صندوق الساحر ولا صندوق الدنيا.

لم يأت الساحر إلى قريتنا مرة بلحمه، كان يأتي عبر حكايات الأكابر الذين يركبون القطار العتيق ويذهبون للموالد في البلاد البعيدة، كيف يفرد منديلاً لتخرج منه حمامات حمراء وزرقاء، كيف يمد يده في فتحة كمه لتخرج أرانب بيضاء من غير سوء.

أعلنوا فجأة في ميكروفون المسجد أن الساحر سيأتي لقريتنا، أخذوا من كل دار كيلة قمح أو أرز حسب الموجود، ومن لم يجدوا عنده غير ذرة كنا نتوعده بأنه سيقف في آخر الصف، قالوا عنده صندوق كبير يخبئ فيه جنيات بعيون حمر وسيقطع العمدة إلى نصفين ثم يعيده، لكن العمدة رفض رفضاً قاطعاً ووعد بتقديم قربان آخر. انتظروا الساحر، رحنا ننتظره، كل يوم في الميكروفون، وقبل أن يأتي بربع ساعة أعلنوا أنه اعتذر وسيأتي في الصيف القادم.

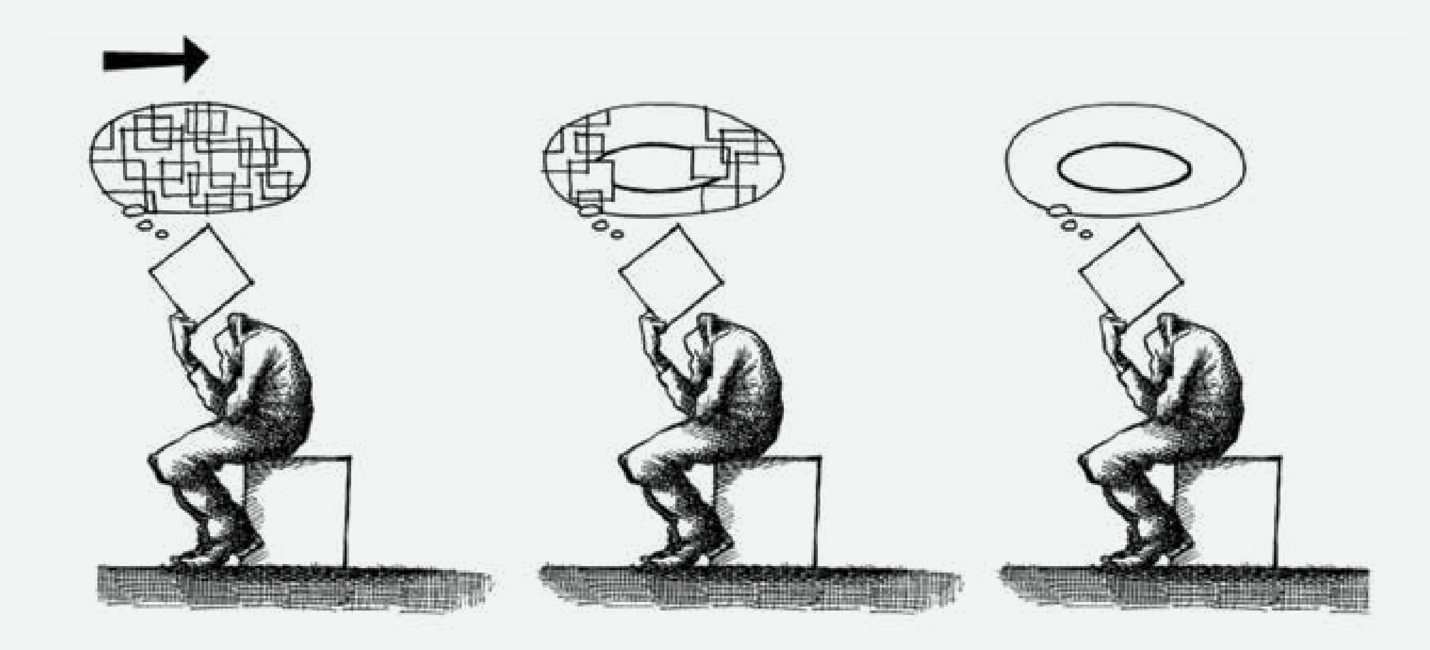
طارت حمائم بيض فوق رؤوسنا طوال الوقت نحن- أبناء القرى-، أمسكنا بالأرانب ولعبنا بها، بل وجذبناها بعنف من جحورها العميقة، كان علينا أن ننتصر على الخيال بخيال آخر، على غير الممكن بغير الممكن، كنا نذهب في اتجاه المستحيل، نذهب خلف أقراننا الذين يكبروننا قليلاً في العمر لنشاهد سحرة محليين، يلف أحد اليافعين رأسه بلفة كبيرة من برسيم تغطي شاربه، وبالطبع رأسه، يدسها داخل خزانة الأرانب في عمق الظلام، أرانب طيبة تنتظر رزقها، وحين تمد شهوتها لتشبع جوعها يكون قد اقتنصها وأشبعنا نحن جوعنا بها.

من سمع ليس كمن رأى، قادتنا أقدامنا في المدينة الواسعة إليه حافية أو بأحذية من بقايا عصر نابليون، تخطينا كل الألعاب وتحلقنا أسفل قدمه، حين رأيناه في قلب السيرك رفرفت قلوبنا، وحين رأينا الصندوق رجفت، لكنه حين قطع البنت السنيورة نصفين انخلعت قلوبنا وغصنا في أرجلنا، كأننا نسينا أنها لعبة، نعم ليست لعبة، عشنا وغرقنا فيها، صدقناها بالفعل، وبعد أن ينفد منا كل العرق وتنقطع كل الأنفاس ويموت الرجاء، يلتحم نصفا السنيورة بقدرة ساحر، تلهب أكفنا وترتطم قلوبنا الصغيرة بما تبقى فيها من دماء ورعب، لكن السنيورة بفردة حذاء واحدة، كأن الثانية كانت قربان نجاة.

صندوق الساحر ليس كصندوق العروس، ليس مزركشاً ينطق بالبهجة، لكنه ينطق بالوعود، يبدو كتابوت لولا أن يد الصانع كانت تفكر في اللعب فأنقذته من لون الموت وصبغته بماء الحياة، لولا أن عصا الساحر الذهبية مرة والفضية مرة أخرى تتطوح في الهواء، تسرق الألوان من الأضواء فتذهب أرواحنا خلف بهجة أحمرها وأزرقها، لولا قبعته العالية التي يعجن فيها بذور الأمل، يلبسها فنشعر بسطوة الإمبراطور أو المهرج، يخلعها فنحس أنه واحد قريب منا. مبهج الساحر، أوسع ربما من أحلامنا لولا صندوقه نصف الكئيب.

قلت لأمي: الذين يموتون في صندوق الساحر يعودون، لكن الجنود الذين يأتون لقريتنا في صناديق لا يعودون.

نحن أبناء الريف حزانى نموت داخل الموت، لا يخرجنا منها سوى



ساحر قبل أن يتم اختراع القروض وصندوق النقد الدولي.

ثم ظهر ديفيد كوبر فيلد، كنا قد انتقلنا إلى مرحلة التليفزيون في خضم رحلتنا الحضارية، ديفيد استعار اسمه من رواية لتشارلز ديكنز صاحب الأحاجي البسيطة، مع ديفيد انتقلنا من مرحلة الغموض والخوف إلى الغموض والبهجة، كنا نلعب معه، لكننا لم نعد جزءاً من اللعبة التي خطفتنا صغاراً، صرنا خارج اللعبة نصفق ونفتح أفواهنا فقط بالدهشة.

ثم دخلنا إلى السينما أو دخلتنا، هكذا يمكن لك أن تتبع خطواتنا الحضارية بسلاسة منقطعة النظير، سحر فوق سحر أو سحر بالسحر.

للفن سحره الذي يطلع فوق قبعة الساحر، في فيلم the prestige للمخرج البارع نولان كريستوفر، نشاهد حكاية الساحر الذي يتطلع إلى مستقبل كبير بمساعدة زوجته الفاتنة جوليا، لكنه يصدم حين تموت في أحد العروض بسبب خطأ فادح من زميله الساحر الآخر، لتلفظ الزوجة أنفاسها الأخيرة أمام عينيه داخل صندوق زجاجي ممتلئ بالماء، ليفترق الساحران بعدها ويدخلا في صراع تستخدم فيه أبشع الألاعيب السحرية.

حكاية الفيلم مأخوذة من رواية تحمل نفس الاسم للروائي الإنجليزي كريستوفر بريست، اللعبة البارعة في الفيلم هي كيف تنتقل الدهشة التي تعلو وجه المتفرج إلى المشاهد في قاعة السينما.

صنع المخرج والسيناريست فيلمه بنفس طريقة الساحر، واضعاً البطل المفجوع أمام صندوقه، متأملاً إياه ليسحب منه طاقة لروحه كي يعيد رتق الصندوق الزجاجي الذي تحطم، صاغ الحكاية ومنحها غموضها ثم أماط عنها سرها بنفس الطريقة التي يكشف بها الساحر عن خدعته ليصبح الفيلم كله لغزاً ينتظر ساحره، وصندوق أحلامه في نهاية الفيلم يسبح في أطراف السماء.

> مرة مشيت خلف الساحر وأطلت، سألني بلطف بينما كنت في منتصف الرعب وأنا أتطلع برعونة داخل الصندوق: عَمَّ تبحث ؟

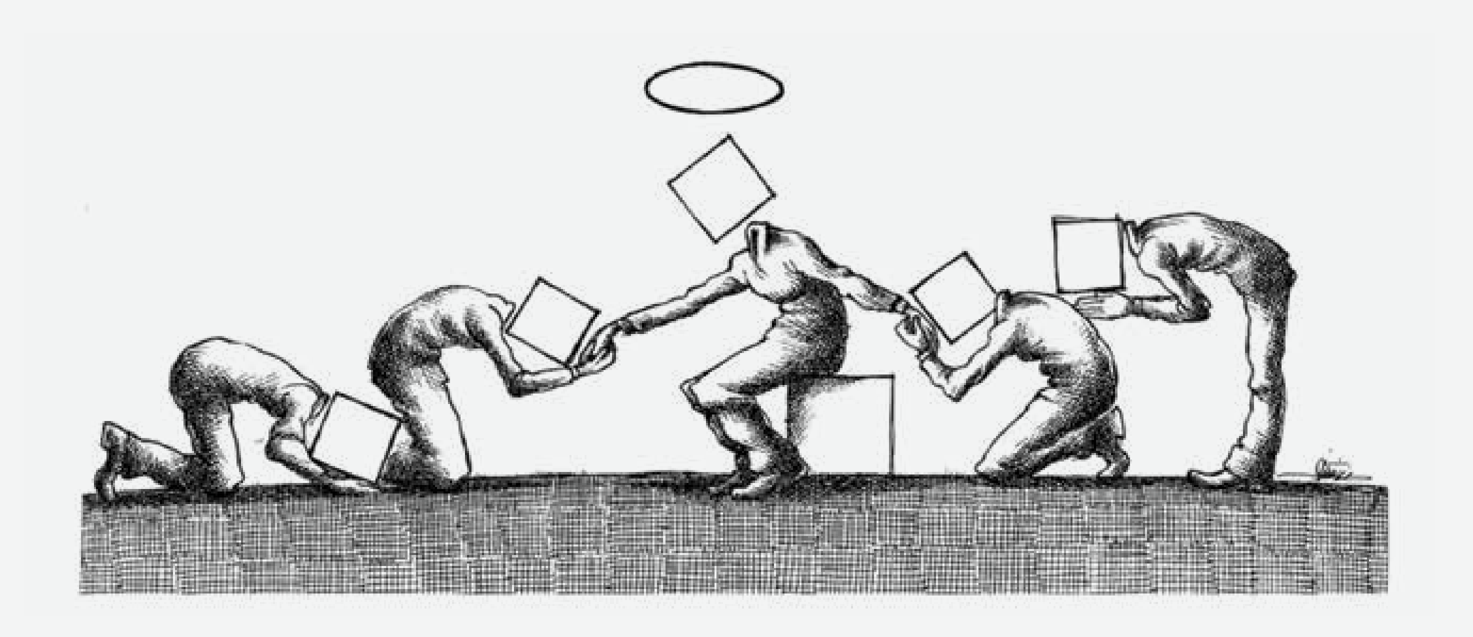
من قال إن خيال السحرة أوسع من خيال الكتاب! في القصة الفاتنة للفاتن البرازيلي موريليو أوراي ينظر البطل إلى وجهه في مرآة المطعم ليكتشف أن شعره فقد كثافته ودب الشيب إليه فجأة، لم يرعبه هذا الاكتشاف بقدر ما أدهشه، لدرجة أني أدخل يده في جيبه فأخرج منه صاحب المطعم.

سأله مرتبكاً كيف استطاع أن يفعل ما فعل..

قال له إنه متعب.. «إنني ولدت هكذا متعباً وضجراً».

ودون أن يعير اهتماماً لجوابه أو يوجه له أسئلة أخرى عرض عليه العمل عنده، وهكذا وفي نفس اليوم، شرع في العمل يسلي رواد المطعم بألعابه السحرية.

وفي يوم لم يتجاوب صاحب المطعم مع عرض من عروضه السحرية، ذلك أنه أثناء العرض، قدم فجأة للحاضرين وجبات مجانية



متنوعة، أخرجها من معطفه، ورغم أن هذه الطريقة كانت تجلب الكثير من الزبائن، إلا أنها لا تعود على المطعم بمزيد من الربح.

الطريف أن صاحب المطعم قدم البطل إلى مدير السيرك «الأندلسي» الذي علم بقدراته فعرض عليه العمل، مشدداً عليه أن يأخذ الحذر والانتباه جيداً لما يقوم به من ألعاب، قد يفكر في توزيع تذاكر الدخول بالمجان على الجمهور لمشاهدة عروضه، وخلافاً لكل التوقعات المتشائمة، كان سلوكه مستقيماً، وصارت ألعابه تبهر الجمهور وتدر على أصحاب السيرك الأموال الطائلة. كان الجمهور في البداية يستقبله بنوع من الاستخفاف وغياب أدنى حماس، ربما لأنه لم يكن يحسن اختيار البذلة المناسبة مع قبعة على رأسه أو ينسى أن يفتح الصندوق، لكن ما إن يشرع في إخراج الأرانب والأفاعي والسحالي من قبعة أحد المتفرجين، حتى يصعق الجمهور من شدة الإثارة.

في العرض الأخير، جعل تمساحاً يخرج من فروج أصابعه، ثم ضغط على التمساح من طرفيه فحوله إلى آلة أكورديون واختتم العرض بعزف السلام الوطني للصين.

صندوق الساحر أم صندوق الكاتب الساحر ؟

«حدث غير ما مرة، أن أردت إخراج منديل كي أجفف أنفي، فخرج لي بدله ملاءة سرير كبيرة، مثيراً بذلك دهشة الجالسين إلى جواري. أما إذا لمست ياقة معطفي دون قصد يخرج منها فوراً صقر كبير.

وفي حالات أخرى، حين أحاول ربط خيوط حذائي، تتقافز الحيات خارجة من بنطلوني فيصرخ الأطفال والنساء، ويهرع العسس ويتجمهر الناس حولي، فضيحة. وفي هذه الحالة، عليّ أن أدلي بتصريحاتي لرجال الأمن، وأنصت في اهتمام وصبر إلى التعليمات التي تمنعني من إخراج الزواحف في الأماكن العامة».

لا يوجد سحر خارج صندوق، يقول حماي لزوجتي: خذي حذرك من قلوب الرجال، قلوب الرجال صناديق مغلقة، قد تصعقين مما قد يخرج منها.

في فيلم «الساحر» للساحر المتواري لحين (رضوان الكاشف)، آمنا كيف يكون السحر عظيماً، حين يقوم البطل بكل المحاولات لتزوير حصان جربان وبيعه على أنه حصان أصيل من أجل أن يؤمن نقوداً ليعالج طفلاً من ورم بالمخ، رأينا كيف يمكن أن ننتصر بالحيلة، وأن نقبلها دون خديعة، رأينا أن الساحر مننا وصندوقه في قلبه.

الخديعة الوحيدة التي تمنح البهجة، وتنام دون وخز ضمير في صندوقها.

مرة رأيت بطل رواية سعدني السلاموني يحكي حكايته مع الصندوق بالحسرة، لكنه بعد أن رآه استراح وطارت فوق رأسه حمامات بيضاء.

مرة أخرى رأيته يحمل صندوقاً فوق كتفه ويسرح به.

هل هي أحلامنا التي لم تتحقق فنحملها فوق أكتافنا أو يحملها أبطالنا نيابة عنا إلى أن يأتي الساحر ليحققها أمامنا؟

مرة مشيت خلف الساحر وأطلت، سألني بلطف بينما كنت في منتصف الرعب وأنا أتطلع برعونة داخل الصندوق: عمَّ تبحث ؟

قلت وأنا استجمع شجاعتي:أبحث عن الفردة الثانية لحذاء السنيورة.

ابتسم طويلاً، قَلَّب عينيه، لَوح سريعاً بعصاه الفضية، بينما كان أرنب يلهو تحت القبعة.

اتفرّج على دنياك.. يا سلام

جهاد بزي

لم يعد موجوداً.

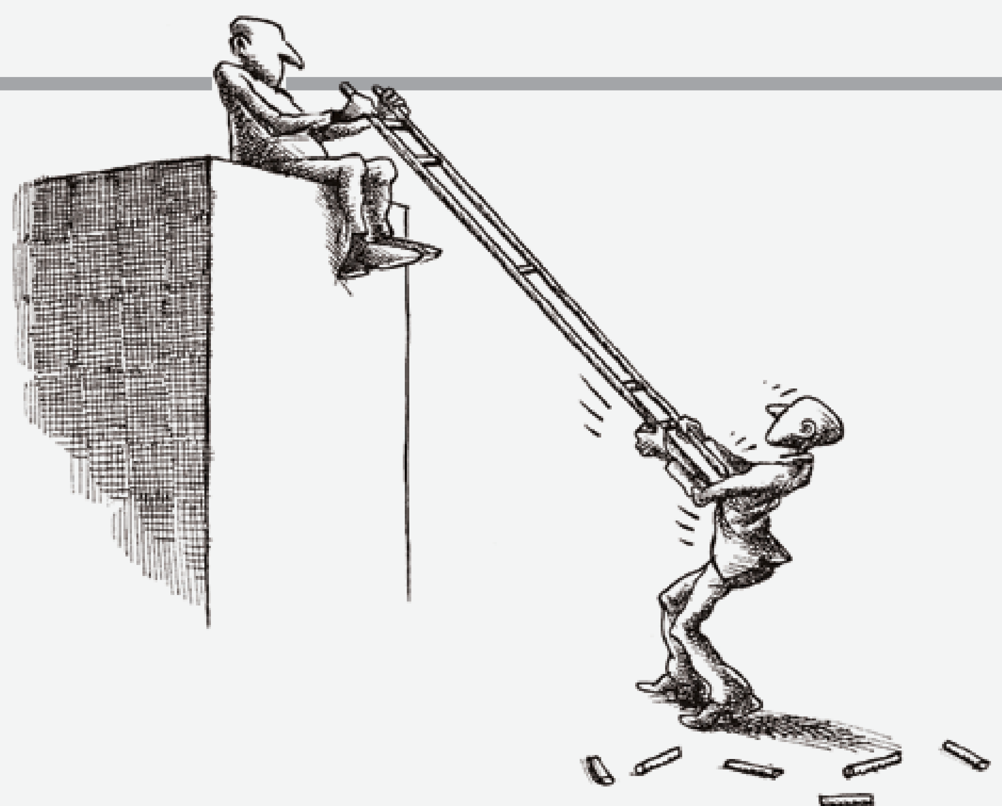
الصندوق الذي كان يحمله رجل على ظهره، يدور فيه من مدينة إلى قرية، في القاهرة ربما، في بيروت، في ريف الشام، كأنما اختفى قبل عقود مغرقة في البعد. كأنما لم يكن يوماً، صندوق الفرجة، أو، في اسم آخر أحلى، صندوق الدنيا.

«اتفرج.. يا سلام». ثمة ما يشبه مسرحاً كاملاً، ارتفاعه أقل من قامة رجل. له عيون زجاجية سحرية، إذا نظر الأولاد من خلالها، سحروا وخطفوا إلى عالم آخر مواز، تتحرك فيه الشخوص، شخوص الزير سالم، والشاعر المقاتل، الهائم خلف حبيبته، وعبلة التي لم تأت امرأة بحسنها في الخيال.. وشهرزاد وملكها الكئيب.. وحكاياتها المتناسلة بعضها من بعض، كي تعيش.

نحكي عن الشاشة الأولى، الأم. علينا أن نغرق في التخيل إذا أردنا أن نلمس تجربة طفل تطوف به حواسه كلها، وأولاها حاسة الذهول، وهو، في مطلع قرن العجائب الفائت، يتطلع إلى مرور الرسومات أمامه، والحكاية تسقط عليه من فوق، من حيث يقف الحاوي يدور بيده «المانفيلا» التي تجعل الصور تدور من اسطوانة إلى اسطوانة. تمر الصور ويحكي شعراً مقفى وشبه مغنى. العناصر نفسها مذ بدأت الحكايات. نفسها: الحب والحرب والبطولة والشجاعة.

أي أثر كان يترك صندوق الدنيا في العيون؟ ثمة مشاعر لا تصفها كلمات. تلك التي نختبرها ولا نجيد التعبير عنها ما حيينا. سرها يمكن هنا، في أنها لا تترجم. فقط تحس. ولا يمكننا تذكرها إلا إذا تعرضنا لها نفسها. إذا عدنا إلى طريق كنا نركضه فنظن أنه أطول وأعظم طريق في العالم. إلى ملعب المدرسة الأولى. إلى اللعبة التي تخرج من علبتها بكل ألوانها، مبهرة ورائعة. هكذا على الأرجح كان يفعل الصندوق بالأولاد حين يذهبون إليه في الأعياد أو يأتي إليهم. يسحرهم، هم الذين ما زالوا يعيشون في عوالم كلها سحرية، في صندوق الدنيا نفسه، الأزرق والأبيض الذي يشبه الكرة. بعد قليل من أعمارهم، ستفقد الأشياء سحرها، ويختفي الصندوق. سيكبرون وسينزل أثر الحواس إلى أعماقهم. وقد يصادفونه ثانية، وقد يدفنونه، حيث هو، إلى الأبد.

صندوق الدنيا ليس موجوداً إلا في ذاكرة عتيقة عتيقة. مدفون. لكن اسمه استمر. نعرفه بسبب استمرار اسمه. بقي لأن كل تطور لاحق على الشاشة سمي به أو وصف به. التليفزيون ورث الاسم – الصفة، وعن حق. التليفزيون كان صندوقاً خشبياً ببابين يفتحان ويغلقان. كان صندوقاً وقد حمل الدنيا كلها إلى العيون. أيقونة القرن العشرين واختراعه العظيم، إن لم يكن الأعظم. لولاه لما خطا نيل آرمسترونغ خطوته الصغيرة تلك، على سطح القمر. لما كانت هي نفسها من دون أن يسندوا ذقونهم على أكفهم ويصابوا بنشوة الدهشة التي لا تزول. في الصندوق الأبيض والأسود، الملون لاحقاً، والذي فقد شكله مؤخراً، فصار مسطحاً، تبدل مفهومنا لأنفسنا ولحيواتنا ولعالمنا. تبدل مفهومنا لحاضرنا ومستقبلنا وماضينا. لا عبارة تفي التليفزيون حقه إلا تلك الأثيرية التي تقول إن ما بعده ليس كما قبله. التليفزيون في الأصل صندوق فرجة، وصندوق دنيا. ليس هناك من يقف بقربه ليشغله لنا، لكنه ساحرنا الدائم. شكل ذاكرتنا المصورة وألوان خيالاتنا. نستعيد الآن الرسوم المتحركة التي كنا نشاهدها صغاراً. نتفرج عليها باحثين عن الأثر الذي طاف يوماً على جلودنا وعلى وجناتنا الطرية. نحاول العودة بالزمن لا لنعود أطفالاً بل لنحيا الآن الشعور نفسه، اللحظة نفسها. يخدش قلوبنا حنين لئيم وفظ. وتدمى القلوب إذ تعرف أن الحياة لا يمكن أن تكون لفافة يمكن أن تعاد هي نفسها، في صندوق فرجة، مرة بعد مرة. الحكاية لا تظل هي نفسها، في المرة الثانية على روايتها. كذلك الحكاية التي في الصورة. صندوق الدنيا كان ذاك الذي فتح ستارة المسرح على العصر المرئي. عالمنا بات مرئياً. صندوق الدنيا كان، ككل السابقين بريئاً وساذجاً وبسيطاً. لكن حكمتنا الإنسانية تجبرنا



دائماً على التعقيد لأسباب نجهلها على الأرجح. نسل الجد المحمول على كتفي صاحبه بات صناعة عظيمة، قائداً في كل الساحات، من السياسة إلى الاقتصاد إلى الاجتماع. يخترع البشر آلة ثم مع تطورها يروحون يكتشفون احتمالاتها. فجأة تصير أكثر تعقيداً بكثير مما بدأت عليه، وتصير كالمتاهة. ينكبون على التأثر بها، سلباً وإيجاباً، ويشبعونها درساً. الأطفال المختبئون دواخلنا يوغلون في اختبائهم ونفقد المتعة. وغالباً، حين نظن أننا فهمنا حدود الآلة، وتأثيراتها، تعود فتتفوق علينا. تعود لتذهلنا ونقف أمامها عاجزين. صندوق الدنيا كان منهلاً لمن رأوه. سيكون منهلاً أكثر لأطفال اليوم إذا رأوا أن الصور بحاجة إلى رجل يدوّر ساعده كي تتحرك. الصورة بالنسبة إليهم تتحرك من تلقاء نفسها. وإذا أردنا تحريكها فلن نجلب رجلاً. الأصابع باتت كافية لتحريك الأشياء على الشاشات الصغيرة التي تغزو أيدينا، إن في الهواتف أو في الألواح الرقمية. الأطفال يجيدون التعامل مع هذه التقنية أفضل منا بكثير، لأنها الأقرب إلى الذكاء الفطري الذي نفقده مع تقدمنا في العمر. أول البديهيات بالنسبة إلينا تحريك الأشياء بأصابعنا. أحدث أشكال التليفزيون تلك التي تخلت عن آلة التحكم، وبات بالامكان التحكم بها عن بعد، بالأصابع. الطفل الآن سيجدها صعبة على التصديق أن التليفزيون كان في الماضي بلا «ريموت كونترول». لن يعرف كي يمكن التقليب بين مئات المحطات من دونه. لن يعرف أن التليفزيون كان يقتصر على محطات بعدد أصابع يد واحدة. لن يتخيل هذا المفتاح الذي كان يدور كلما قررنا التقليب بين الخيارات المحدودة إلى هذه الدرجة. أطفال مقبلون في المستقبل لن يفهموا ما الغاية من آلة التحكم عن بعد التي كان أهاليهم يستخدمونها. ربما لن تعود الآلة نفسها موجودة كما نراها. قد تصير مجرد جهاز صغير يمكن أن يبث الصور على جدار، أو في فضاء الغرفة. سترتفع أبنية قزمة وتطير طائرات وتندلع حروب ثلاثية الأبعاد في فضاء الغرفة وقد نجد أنفسنا واقفين في منتصف حرب تدور حولنا. سيكون جهاز التليفزيون الذي نعرفه جداً أخرق وصندوق دنيا عتيقاً بالياً. لكنه سيحمل في طياته حنيناً بشرياً باقياً مذ الصندوق الأول. التليفزيون، في حالته الأحدث آخذ في التطور إلى أشكال أخرى. إلى آلة تفقد شيئاً فشيئاً إمكانية تشاركها بين أكثر من شخص، وتتحول إلى آلة شخصية. التليفزيون يتحول إلى نظارات، يكفي أن تضعها لتنتقل إلى عالم ثلاثي الأبعاد بالكامل، لك وحدك. شاشتان تصنعان مشهداً يلف عينيك تماماً. تصير جزءاً مما تشاهد. مرة جديدة يطل صندوق الدنيا بعينه الزجاجية الساخرة لنرى منها كم العالم يتطور. الشاشات التي نحملها بين طيات أغراضنا، كبيرة وصغيرة ومتوسطة. كلها صناديق دنيا، وكلنا جمهور يبحث عن الأثر الأول، ذاك المفقود. بعض الهواتف الذكية استطاعت أخيراً أن تعرض صورة ثلاثية الأبعاد من دون حاجة إلى وضع النظارات الخاصة بهذا النوع الخلّاب من الرؤية. بالأبعاد الثلاثية عاد الجهاز المسطح صندوقاً صغيراً له عمق كاف لوقوف وجلوس فرقة موسيقية كاملة ولتمايل راقصتي باليه دقيقتي الحجم على طول المسرح وعرضه. فيه أيضاً، يمكن «قراءة» كتاب رحلات جيلفر الذي لا كلمات فيه. حين تقلب أول صفحة من الكتاب، ترى سفينة تصارع أمواج البحر. بالسبابة يمكنك أن تضيف رعداً وبرقاً فوق السفينة، وترفع أمواج البحر. في الصفحة الثانية ترى جيلفر ممداً على الأرض وقد أسره الأقزام. في الثالثة والرابعة والخامسة يتابع قصته في عالم الأقزام. في السادسة والسابعة والثامنة والتاسعة والعاشرة يصير هو القزم ويعيش مغامرات لا تحصى قبل أن ترميه النسور في البحر ويعود إلى عالمه. قصة تمر في لفافة صور. من قال إن صندوق الفرجة لم يعد موجوداً. لطالما كان معنا، ولم نكن ننتبه إليه. كل ما كان علينا فعله هو أن نقترب وأن نتفرج على دنيانا.. يا سلام.

علامات الشوق دلائل الأمان

هدى بركات

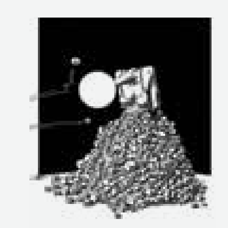


كانت الصناديق تنزل سلالم الطوابق الأربعة بسرعة تشبه أن تدحرجها من أعلى دحرجة طليقة. إلاّ أنها كانت محمولة على الأكتاف وعلى الأيدي. وهذه الأكتاف والأيدي لم تكن لحمّالي الشركة التي فضّلت العائلة أن تدفع أكلافها المرتفعة على الانتقال إلى«المنطقة الأخرى» لتوضيب متروكات الراحلة.

موظّفو وحمّالو شركة التوضيب والنقل لم يلتفتوا إليّ حين رحت ألحّ بأن يتكفّلوا العملية بأنفسهم، لأن نصف عدد الصناديق يختفي قبل الوصول إلى سيّارة الشحن، وأن «الجيران» الذين تبرعوا بمساعدتهم عن نخوة وكرمى لعين الفقيدة، لم يعرفوا عمّتي فعلاً، إذ لم يسمح الوقت ولا الظروف...

كنت أقف وسط الصناديق الكثيرة مسدلة الساعدين، لا حول لي ولا قوّة، أنتقل بين الباب وسفرة الدرج وأحصي، أو أحاول إحصاء، عدد الصناديق التي تختفي بين الطوابق و..أكاد أبكي. كان المشهد يذكر بقوّة بذلك السينمائي في فيلم«زوربا اليوناني» بعد موت السيّدة/ بل خلال نزعها الأخير/ وانقضاض العجائز/أو العجوزات على أغراضها بعزيمة الغربان.

ذلك أن عمّتي رفضت بشراسة أن تترك بيتها في وادي أبو جميل، في المنطقة الغربيّة من بيروت. ماتت وحيدة في بناية احتلّت شققها عائلات مهجّرة من مناطقها الأصليّة، وأيضاً استملكتها



الصناديق كانت بذخاً لأنها كانت تعني أن صاحبها يملك الوقت للتوضيب، بل إنه يملك ما يمكن توضيبه، أي أن بيته لم ينهب أو يحترق أو يتمّ وضع اليد استراتيجياً عليه

«مكاتب» حزبيّة، أعني ميليشيات مسلّحة. حتى المعارك الطاحنة في المحيط المباشر وانهيارات البناية المتتالية لم تدفعها إلى الهرب. وفي بيتها الذي حشرناه حشراً في الصناديق، دون توضيب أو فرز، كانت الأغراض مشرعة، مغالية في ترتيبها، تشي بثقة كبيرة في إقامة مديدة هانئة لا يعكّر صفوها شيء، مهيّأة كأن لاستقبال الورثة الشرعيين بعد تسليم الأمانة...

صناديق عمتي كانت حدثاً نادراً في حياتنا في بيروت. لم نعرف بذخ الصناديق خلال هجراتنا المتكرّرة، والأصحّ خلال هروباتنا من المعارك المتنقّلة. الصناديق كانت بذخاً لأنها كانت تعني أن صاحبها يملك الوقت للتوضيب، بل إنه يملك ما يمكن توضيبه، أي أن بيته لم ينهب أو يحترق أو يتمّ وضع اليد استراتيجياً عليه، ولم يجر احتلاله والتصرّف بمحتوياته.. البذخ أيضاً في أنّ تهيئة أو شراء صناديق النقل يعني أن صاحبها من المهاجرين المحظوظين الذين سيتركون البلد بحسب «خطّة» منظّمة يسيطرون فيها على مقدّرات حياتهم، فلا يكونون في عداد الذين «هشلوا» إلى المطارات بأكياس النايلون.

لم نكن نعرف بذخ الصناديق، نحن الذين عشنا حرب لبنان..حتى الثمالة. كان لنا أكياس النايلون. خفيفة، عمليّة، يسهل العثور عليها بمختلف المقاسات. رخيصة الأثمان وليّنة في استيعابها لأيّ غرض أو شيء. وتستطيع تعبئة كامل صندوق السيّارة بالأكياس بحيث لا تترك جيباً واحداً للهواء...إنها أيضاً عمليّة على الحواجز، يمكنك أن تعيد ملأها بثوان ولو كان القصف مشتعلاً.

الصناديق كانت بذخاً للموتى أيضاً. فقتلى الشوارع كانوا يذهبون رأساً، في عبور سريع، من مشارح المستشفيات إلى المقابر الجماعيّة، إمّا لأن الجثث كانت «مبعثرة» بحيث يصعب التعرّف إلى أصحابها، وإمّا لأن الأهل بعيدون في مناطق «أخرى» يصعب جداً عبورهم، وإمّا لأن الميت القتيل كان في عداد المخطوفين الذين «اختفوا»...

•••

في باريس تحوّلت كراهيتي للصناديق حبّاً بالعلب. أو لنقل إنّ غياب الصناديق تحوّل حضوراً وتعلّقاً بالعلب. العلب الفارغة فقط.

لا أدري سبب حبّي الكبير للعلب الفارغة. من كل الأنواع. الجلدية والخشبية وتلك المصنوعة من الخزف أو من الكرتون المقوّى. علب الحلوى المعدنيّة أو علب الأحذية. علب السكاكر أوعلب الألعاب، علب الهدايا أو علب آلات المطبخ. ورغم ضيق الزوايا في الشقق الباريسيّة أستطيع دائماً أن أجد لها مكاناً.. ورغم الحاجة الملحّة إلى استعمالها معبّأة بشيء أو «مادة»، إلا أني أجد نفسي وقد سارعت إلى إفراغها... أعرف أن ابنتي، حين تسألني عن وجهة احتفاظي بكلّ تلك العلب الفارغة التي أضنّ حتى بإعارتها لها إذ تحتاجها وتطلبها، إنما هي تتوجّس من أن يكون تعلّقي هذا، الهاجسي، من ملامح التقدم بالعمر. لذا تقول ابنتي ممازحة «أنت تفعلين مثل العجائز، مع أنّك تعشقين الرمي». هذا صحيح. فأنا أعمد بحماس وفرح كبيرين إلى عمليات رمي ممنهجة تطال أحياناً الكتب، وقد أندم فوراً على ضياع بعض ما أرميه في جولتي هذه، وأهرع إلى صناديق القمامة بعد فوات الأوان...إلّا العلب. لا أرمي منها شيئاً..

العلب فارغة. ليس من أجل ملئها. بل لتبقى كذلك.

لكي أفتحها ثمّ أغلقها على فراغها

ربما لحاجة خفيّة عندي في التفريغ. أقلّه في تفريغ ما أستطيع تفريغه. ما أقوى على تفريغه، وما لي الخيار في تفريغه.

نحن التي أثقلت حيواتنا بما حُمّلناه على بردعة الأيّام، دون خيار أو قدرة على الاستعمال المفيد...

كحمار يحمل أسفاراً. ولا يعرف ما بين سطور أسفاره ولا قدرة له على ذلك ولو نوى. أمّا إذا أسعفه خياله كحمار فلربما كان من الأنسب له، في ما تبقّى من رحلته، أن يعتبر/ أو يقرّر الاعتبار/ بأن ليس سوى الفراغ على البردعة، بين الدفّتين...أو في العلب.

حكاية شعبية إيطالية يرويها إيتالو كالفينو

صندوق الملكة الملعونة

ترجمة - حسين محمود

في الأزمان الغابرة كانت تعيش أرملة عجوز تغزل الصوف، وكانت لها ثلاث بنات يغزلن أيضاً. كن لا يتوقفن عن الغزل ليل نهار، ومع ذلك لم تستطع البنات الثلاث ادخار شيء من المال، لأن مكاسبهن كانت تكفي بالكاد لنفقاتهن.

وفجأة أصيبت العجوز بالحمى الشديدة، وفي غضون يومين أو ثلاثة كانت قد أصبحت على شفا الموت. فاستدعت حولها بناتها وهن يبكين، وقالت لهن:

- لا تبكين؛ فأنا امرأة عجوز، وليس بعد العجز حياة، وسوف يبركني الموت اليوم أو غداً. ما يؤلمني هو أن أترككن في هذا الفقر، ولكن لديكن صنعة تستطعن العيش منها؛ أما أنا فسوف أدعو الله أن يساعدكن. لن أستطيع أن أترك لكن تركة، إلا ثلاث لفات من خيط القنب المغزول وضعتها بخزانة الملابس، - وبعد أن قالت الأم هذا ماتت.

بعد بضعة أيام تحدثت الأخوات فيما بينهن:

- يحل عيد الفصح يوم الأحد، - قلن.

- وليس لدينا ما نصنع به غداء يليق.

قالت ماريا، وكانت هي الأخت الكبرى:

- سوف أبيع لفة الخيط الخاصة بي ونشتري من ثمنها الغداء -.

وبالفعل، جاء يوم الفصح، فحملت غزلها إلى السوق. كان خيطاً مغزولاً غزلاً حسناً من نبات القنب، فباعته بسعر طيب. اشترت خبزاً وربع كيلو لحم ضأن ونبيذاً. كانت عائدة إلى البيت بكل هذه الأشياء، عندما طاردها كلب، وأمسك بأسنانه ربع اللحم الضأن والخبز، وكسر قنينة النبيذ، وهرب، تاركاً إياها وهي تكاد تموت خوفاً. عادت ماريا إلى البيت وروت لأختيها ما حدث لها، وفي ذلك اليوم دفعن عن أنفسهن الجوع ببعض الخبز الأسود.

- غداً سوف أذهب أنا، - قالت الأخت الوسطى روزا، - لنر إن كان الكلب سيضايقني.

ذهبت وباعت غزلها، واشترت بعض الكبد والقلب وخبزاً ونبيذاً، ومضت نحو البيت من طريق آخر. وها هو ذلك الكلب يطاردها هي أيضاً، فأخذ منها الكبد والقلب، والخبز، وحطم قنينة النبيذ وهرب. أما روزا، وكانت أكثر شجاعة من ماريا، فقد ركضت وراءه، ولكنها لم تستطع أن تلحق به وعادت إلى البيت لاهثة تحكي ما جرى لها إلى أختيها. وفي ذلك اليوم أيضاً اضطررن لتناول الغداء بالخبز الأسود.

- غداً سوف أذهب أنا، - قالت نينا، وهي الأخت الصغرى، - ولنر ما إذا كان الكلب سينجح في أن يفعل ذلك معي أنا أيضاً.

وفي صباح اليوم التالي، وفي ساعة مبكرة، أخذت لفة الخيط، وباعتها وابتاعت بثمنها تموينا طيباً للغداء. وفيما هي عائدة من طريق آخر، هاجمها ذلك الكلب، وحطم القنينة وخطف منها الباقي. راحت نينا تركض وراءه، وركض وركض حتى دخل قصراً.

فكرت نينا: «لو رآني أحدهم بالداخل هنا، سوف أقول له إن الكلب قد سرق غداءنا لثلاثة أيام، وسوف أطلب منه أن يرد لي المال»، وبهذه الفكرة دخلت القصر.

صعدت السلالم فوجدت مطبخاً جميلاً النار فيه موقدة، والحاجيات تغلي في إناء وفي مقلاة وفي سيخ الشواء ربع اللحم الضأن. رفعت نينا غطاء الإناء ورأت فيه اللحم الذي اشترته منذ قليل؛ ونظرت في المقلاة فرأت الكبد والقلب قيد الطهي؛ وفي علبة رأت أرغفة الخبز الثلاثة. استمرت في التجوال في البيت فلم تر فيه أثراً لبشر؛ ولكن كانت في القاعة مائدة معدة لثلاثة أفراد. « يبدو أنهم قد أعدوا لنا مائدة الطعام، - فكرت نينا، - وللعجب أعدوها من حاجياتنا. لو كانت أختاي موجودتين لكنت جلست إلى المائدة!».

وفي تلك اللحظة سمعت عربة تمر بالشارع؛ فأطلت من النافذة ولأن العربجي كان أحد معارفها، فقد رجته أن يخبر أختيها أنها تنتظرهما، ومعها وجبة غداء جميلة.

وعندما وصلت الأختان، روت لهما نينا كل شيء وقالت لهما:



- هيا إلى المائدة. ولو جاء أصحاب الدار سوف نقول لهم إننا نأكل طعامنا.

لم تثق الأخـوات ثقة كاملة، ولكن الجوع كان ينهشن فأخذن موضعهن على المائدة. كان الظلام قد حل، وفجأة رأت الفتيات الثلاث النوافذ تغلق والأنـوار تضيء. لم يكنّ قد أفقن بعد من الدهشة عندما رأين الغداء يأتي ويستقر من نفسه فوق المائدة.

- مهما كان من يوفر لنا التعب والعناء فنحن له شاكرات، - قالت نينا. والآن يا أختاي العزيزتان أتمنى لكما غداء بالهناء والشفاء، - وقضمت لحم الضأن.

كانت الأخـوات، وقد سكن الخوف أجسادهن، يمضغن الطعام بصعوبة، ويتلفتن حولهن انتظاراً لأن يظهر في أية لحظة وحش من الوحوش.

أمـا نينا فقـالـت: - لـو لـم يكونوا يريدون أن نأكل لما جهزوا لنا المائدة، وأضاؤوا لنا الأنوار، وقدموا لنا الطعام على المائدة.

وبعد العشاء بـدأ النعاس يغالبهما وقادتهما نينا في جولة في المنزل، حتى وجـدن غرفة بها ثلاثة أسـرة مفروشة وجميلة. - لنخلد الآن للنوم، - قالت.

- من المستحسن أن نعود إلى بيتنا، لأننا هنا خائفات. قالت الأختان.

- إنكما بالفعل غبيتان! - قالت نينا.

- بعد أن وجدنا طريق الراحة تريدان أن نتركه! أنا عن نفسي سوف أنام وليكن ما يكون!

أقنعتهما بالبقاء، عندما جاء صوت من أسفل السلم:

- نينا، أوقدي النور.

أصاب الرعب الأخوات. - يا إلهي! ترى من يكون؟ لا تذهبي إلى هناك يا نينا!

- سوف أذهب، - قالت نينا. أخذت المشعل ونزلت السلالم. وجدت نفسها في غرفة بها ملكة مسحورة تطلق ناراً من فمها ومن أذنيها ومن أنفها.

- قولي لي يا نينا: هل تريدين ثروة كبيرة؟ - قالت الملكة، وهي تتحدث من



بين لهيب النار.
- نعم.
- ولكن يجب أن تساعدك أختاك.
- سوف أقول لهما.
- ولكن انتبهي إلى أنه سوف ينبغي عليكن أن تقمن بأعمال رهيبة، فإذا خفتن سوف تموتن.
- سوف أقنعهما.
- حسناً. افتحي هذه الصناديق الثلاثة: هي مليئة بثياب ملكة، وبالذهب والجواهر. اعلمي أنني كنت ملكة إسبانيا؛ ثم أحببت شاباً من هذه المدينة، وبسببه أصابتني اللعنة. والآن، وبعد الشر الذي أصابني به، يريد أن يتزوج من أخرى، ولكنني أريده أن يأتي ليعاني معي لأن هنا هو العدل. غداً تلبسين ملابسي، وتجهزين نفسك على هيئتي وشاكلتي، ثم أطلي من النافذة وبيدك كتاب. سوف ترين في ساعة معينة شاباً يمر ويقول لك: «سيدتي، هل تقبلين زيارتي؟» قولي له نعم، وادعيه لتناول القهوة، وأعطيه هذا الفنجان المسموم. عندما يسقط ميتاً احمليه هنا إلى الأسفل، وافتحي هذا الصندوق، وارميه بداخله، وأشعلي حوله أربع شمعات. لقد كنت شديدة الثراء: هنا هو دفتر ممتلكاتي، وبه تستطيعين استردادها من النظار، الذين ينهبون حالياً كل شيء لي.

عادت نينا وحكت كل شيء لأختيها.
- اقسما على مساعدتي، وإلا فالويل لكما!
وفي صباح اليوم التالي ارتدت ملابس الملكة وأصبحت شديدة الشبه بها، ثم أطلت من سياج الشرفة وهي تقلب صفحات كتاب.
وفي لحظة معينة سمعت حصاناً: كان يمتطيه شاب جميل توقف لكي ينظر إليها. أشارت إليه نينا بإشارة تحية.
- هل تقبلين زيارتي يا سيدتي؟
- نعم.
نزل الشاب عن جواده وصعد السلم.
- لنشرب الآن قدحاً من القهوة.
- بكل سرور. شرب القهوة المسمومة فسقط ميتاً.
نادت نينا أختيها حتى تساعداها في حمل الجثة إلى أسفل، ولأنهما رفضتا قالت لهما:
- إذا لم تجيئا معي فسوف أقتلكما أنتما أيضاً! -
أخذت الميت من رأسه، وأخذته الأختان من ساقيه، ونزلن السلالم، وكان هناك صندوق مغلق وعلى جوانبه أربع شموع مضيئة.
كانت الأختان ترتعشان وكانتا تريدان ترك الميت والهرب.
- حاولا الهرب وسوف تريان ماذا أنا فاعلة بكما! قالت نينا.
كانت الأختان اللتان رأتاها تفعل ما فعلت تعرفان أنها لا تمزح، فأطاعتاها.
فتحت نينا الصندوق: بداخله كانت الملكة جالسة على عرش من نار. وضعوها إلى جوار حبيبها فأخذت يده وقالت له:
- تعال معي إلى الجحيم يا مجرم. وهكذا لن تهجرني مرة ثانية أبداً.
وفي تلك اللحظة انغلق الصندوق وغرق تحت الأرض محدثاً دوياً عظيماً.
أسعفت نينا أختيها اللتين فقدتا الوعي، فحملتهما إلى أعلى وأفاقتهما.
ثم طلبن استرداد الأملاك من يد النظار وعشن سيدات على كل شيء.
وبعد ذلك بسنوات اتخذت الأختان زوجين، وأعطتهما نينا تجهيزاً يليق بأميرتين، ثم تزوجت هي أيضاً، وظلت تعيش كملكة.

* العنوان الأصلي للحكاية «قصر الملكة الملعونة».



مانا نيستاني
ضريبة الضحك

الرسام مانا نيستاني (39 سنة) هو واحد من الأسماء المهمة، والمعروفة بشكل واسع، بين الأوساط الفنية والإعلامية الإيرانية، بدأ حياته كمهندس معماري، وانتقل سريعاً من رسم المجسمات المعمارية إلى رسم الوجوه والمواقف السياسية بشكل ساخر. بدأ منتصف التسعينيات، نشر رسوماته في صحف ومجلات ثقافية وسياسية في إيران وبرز فعلياً مطلع الألفية الجديدة، بحدة انتقاداته وتعليقاته المستفزة أحياناً. نشر، بين 2000 و2004 في طهران ثلاثة ألبومات ضمت رسوماته الفنية، والكاريكاتورية. عام 2006 تعرض الرسام نفسه لجملة مضايقات وتهديدات، بعد نشر رسوم وصفها القضاء الإيراني بالمسيئة للآخر، اضطرته لمغادرة بلاده الأم، الاستقرار مؤقتاً في ماليزيا ثم اللجوء إلى فرنسا حيث يقيم حالياً. آخر أعماله صدرت السنة الماضية، بشكل شريط مرسوم تحت عنوان «تحول إيراني».



أمجد ناصر

نقطة بداية

كيف تبدأ الكتابة؟ بل كيف تتخلق الرغبة بها داخل ذلك الذي سيصبح، لمتعته وشقائه في آن، كاتباً في ما بعد؟ لا أحد، على الأغلب، يدري كيف يتحول اللعب الحرُّ، غير المسؤول، وغير المقصود لذاته، مع الكلمات إلى «طريقة حياة».

لا بدَّ أن هناك استعدادات داخلية.

ذلك ما نسميه الموهبة، أو القدرة الكامنة (هل هناك واحدة؟) على الكتابة.

لكن تلك «الاستعدادات» تحتاج صاعقاً لتفجير حمولتها الديناميتية. الصاعق هو، على الأرجح، حدث خارجي. مصادفة على لوح القدر أو التوافقات.

أغرب تلك المصادفات، وأقلها «طهراً» حدثت للورنس داريل. قرأت «رباعية الإسكندرية»، عمله الروائي الرئيسي الذي نستطيع، نحن أبناء المكان، رؤية خروقه الكبيرة، ولم يخطر لي، قط، أن موهبة سردية كبيرة (وشعرية أيضاً) قد تكون بدأت على هذا النحو «القذر».

يحصل أن يكون لورنس داريل في جزيرة «كورفو» اليونانية. يذهب إلى حمام عمومي (تواليت) ويجد كتاباً ملوثاً بالقذارة متروكاً هناك. عنوان الكتاب هو «مدار السرطان». ينظف داريل الكتاب ويشرع في قراءته. فيأسره كلياً. يسأل كاتب الرباعية الكامن، الكاتب الذي لم تتفجَّر موهبته السردية بعد نفسه: من هو الحيوان الذي كتب هذا العمل؟

لم يكن يعرف من هو هنري ميللر. سيسعى إلى معرفته وسيصبح، لاحقاً، أحد أعزّ أصدقائه، وسيقول داريل بعد ذلك، بسنين طويلة، إن ذلك الكاتب الأميركي «الملعون» هو الذي اخترعه. قد يبقى اسم داريل على قيد القراءة، أو في تاريخ الإبداع الأدبي، أطول من اسم هنري ميللر (وقد لا يحدث طبعاً) غير أن ذلك لا يغير شيئاً من تلك المصادفة التي جعلت داريل يعثر على كتاب ميللر في حمام عمومي. يبدو أن ذلك كان حكماً «نقدياً» من قبل سائح إنجليزي على هذا الكتاب «المقزِّز». كأن ذلك السائح المجهول قال بعدما قرأ الكتاب أو أجزاء منه: هنا هو المكان المناسب لهذا الكتاب. وقد كان ذلك الحكم «الأخلاقي» على أعمال ميللر شائعاً في تلك الفترة (نحو منتصف القرن العشرين).

لم يكن لداريل أن يوجد ككاتب (على النحو الذي صار عليه) من دون تلك المصادفة التي قادته إلى علاقة طويلة ووثيقة بهنري ميللر وأنييس نين وما أسهما به في صنع واحدة من المواهب السردية الكبيرة في القرن العشرين.

هنري ميللر لم «يخترع» داريل، ولكنه قدح في داخله، في تلك المصادفة الغريبة، الشرارة المطلوبة لتفجّر موهبته. وضعه على الطريق التي كان يبحث عنها ولم يعرف كيف يصل اليها.

لكل واحد منا، نحن الكتاب والشعراء، نقطة بداية. ليست بالضرورة أن تحمل الدلالة التي حملها عثور داريل على كتاب ميللر في حمام، بل قد لا تبدو «بداية» حاسمة تفصل، على نحو قاطع، بين ما قبلها وما بعدها، فالبدايات الدرامية، من هذا النوع، نادرة حسب علمي. لكن لا بدَّ من نقطة بداية. لا بدَّ من صاعق يقدح في ظلمة خياراتنا لنرى الطريق التي نبحث عنها.



يتربع باسم يوسف (38سنة) حالياً على عرش الإعلام الساخر في مصر، حيث قدم عبر الإنترنت حوالي 108 حلقات من برنامج «باسم يوسف شو»، لاقت انتشاراً، وصل إلى 15 مليون مشاهدة، لينتقل بعدها إلى قناة ON TV، وتزداد شهرته بتقديم برنامج «البرنامج» الذي انتقل به لاحقاً إلى قناة CBC، وينطلق مع مطلع 2013 في تقديم برنامج جديد. دراسته للطب، ثم تخصصه في جراحة القلب، كانت ربما ملهمة له لتشريح المجتمع وانتقاده، باستخدام أدوات حادة وجريئة، هي مقاطع فيديو يتم انتقاؤها بعناية، قبل تحليلها بشكل ساخر، على الرغم من أن الفكرة التي يعتمد عليها ليست جديدة، وسبق تنفيذها في دول عديدة أبرزها الولايات المتحدة الأميركية، مع برنامج «العرض اليومي» لجون ستيوارت، إلا أن باسم يوسف يرى أن تطبيقها في مصر حمل خصوصية ومواصفات جديدة..

الإعلامي الساخر باسم يوسف:

أنا حر فيما أقول وأنت حر فيما تشاهد

القاهرة - محمد حسن

نبدأ الحديث عن برنامجك الجديد، ما هي تفاصيله ؟

- برنامجي الجديد اسمه «أميركا بالعربي»، ستذيعه قناة «يا هلا شباب» وهي قناة مشفرة ضمن باقة قنوات OSN، وستبدأ عرضه يوم 23 يناير، وهو برنامج يهتم بالجالية المصرية في أميركا بوجه خاص، مع تسليط الضوء على أحوال الجاليات العربية الأخرى هناك، وقد انتهيت من تسجيل «البرومو» الخاص به.

أنت متعاقد مع قناة CBC على تقديم الموسم الثاني من برنامج «البرنامج»، كيف استطعت التعاقد مع قناة أخرى خلال الفترة نفسها؟

- تعاقدي مع CBC لم يمنعني من التعاقد مع OSN لأنها باقة من القنوات المشفرة، وبالتالي لا تنافس الفضائيات المفتوحة، كما أن المحتوى الذي أقدمه يختلف شكلاً ومضموناً. فبرنامج «أميركا بالعربي» يختلف عن برنامج «البرنامج»، وأيضاً مكان تسجيل الحلقات مختلف تماماً، لأن حلقاته ستسجل في أميركا، بينما حلقات «البرنامج» أسجلها بوسط البلد في مصر.

أعلنت رئاسة الجمهورية عدم مقاضاتك، وأعلن مجلس نقابة المحامين تطوعه بالدفاع عنك. ما حقيقة الأمر ؟ هل توجد قضايا ضدك ؟

- الرئاسة صادقة فعلاً، رغم الأخبار التي انتشرت، ولكن هناك أفراداً مستقلين أقاموا دعاوى قضائية ضدي، ولا أعرف من يحركهم، وأعتقد أن المشاهد متوسط الذكاء يستطيع أن يعرف من يريد أن يقاضيني ويمنعني من الكلام، لكنني مستمر في انتقاد كل من يستحق النقد، وأتوجه بالشكر الجزيل لمجلس نقابة المحامين الذي أعلن عن تطوعه بالدفاع عني في تلك القضايا.

هل تعرضت لتهديد من أي نوع بسبب جرأة ما تقدمه ؟

- لم يحدث تهديد بشكل مباشر، ولكن

هناك من ينتقدني عبر برنامجه أو من خلال الصحف، وأرى أن هذا طبيعي بما أنه لدي حق انتقاد الآخرين، للآخرين نفس الحق في انتقادي، وهناك من يرفض برنامجي بشكل كامل.

عملك الإعلامي قد يسلبك حياتك الخاصة، بعيداً عن صخب وبريق الإعلام، كيف تعيش يومك ؟

- أنا متزوج وأب لابنة اسمها «نادية»، التي ظهرت صورتها عدة مرات في حلقات برنامجي، والحمد لله أعيش حياة اجتماعية هادئة لا يعكر صفوها شيء، ولي أصدقاء أخرج معهم، ونستمتع بالحياة بالرغم مما تعانيه البلاد من أزمات سياسية واضطرابات.

هل تعتقد أن حياتك الخاصة في مأمن من أي تهديد، ولا تحتاج لحماية خاصة ؟

- ستتعجب لو قلت لك إنني أتحرك دون أي أفراد أمن، على الرغم من كل ما يوجه لي طوال الوقت، لكنني مطمئن لأنني على حق وصوت الحق قوي دائماً، كما أنني لم أتلق تهديدات مباشرة من أي شخص حتى الآن، لكن كل التهديدات أسمعها من آخرين، وأضعها في خانة «الشائعات» طالما أنها لم تصلني من صاحب التهديد نفسه.

ما الجديد لديك إذا كانت فكرة برنامجك «البرنامج» تعتمد على عرض مقاطع فيديو ثم تحليلها بشكل ساخر وهي فكرة سبق تنفيذها عدة مرات في العالم؟

- تنفيذ الفكرة في مصر يحمل اختلافاً واضحاً، وتنفيذ نفس الفكرة في بلاد عديدة يكون بأشكال مختلفة وتتلون الفكرة طبقاً للخصوصية الثقافية والمجتمعية لكل بلد، وليس من المعيب أن تكون الفكرة منقولة من الخارج فبرامج التوك شو، وطريقة سرد الأخبار في النشرات منقولة من الخارج، الأمر يتوقف على طريقة كل إعلامي وثقافته وطبيعة الموضوعات التي يناقشها والخصوصية الثقافية لكل بلد.

هل يتقاضى النجوم الذين يظهرون معك في البرنامج أجراً نظير ظهورهم، مثل الإعلامي يوسف الحسيني وعمرو واكد وأحمد السقا وغيرهم؟

- كل من ذكرتهم وغيرهم من ضيوف البرنامج لا يتقاضون أجراً، لكنهم في الوقت ذاته لا يظهرون كمجاملة أو انطلاقاً من دافع الصداقة، وإنما يكون الظهور بمنطق المنفعة المتبادلة.

هل تهتم بإرضاء كل مشاهديك؟ وكيف تتعامل مع من لا يعجبهم برنامجك؟

- من المستحيل إرضاء كل الناس، ولو حاولت فعل هذا سأفشل، وأرى أن قطاعاً كبيراً من الجمهور معجبون بالبرنامج وهناك من يعجبهم جزئياً وهناك من يعجبون بكل ما فيه، وهناك من يرفضونه بشكل كلي، هناك من تعجبهم السخرية اللاذعة وهناك من يرفضونها. عبد الله بدر مثلاً انتقدني لأنني تحدثت عنه وكذلك خالد عبد الله، وغيرهم من الدعاة انتقدوني، وانتقدتهم لأن هذه هي حرية الإعلام.

البعض ينتقد جرأة ألفاظ وإيماءات برنامجك ويعتبرها لا تليق بأخلاقيات المجتمع المصري، كيف ترد ؟

- ليس هناك تعريف ثابت ومحدد لأخلاقيات المجتمع المصري، وهي كلمة «مطاطة»، وتختلف من طبقة اجتماعية لأخرى ومن مستوى ثقافي لآخر، والذي لا تعجبه مصطلحاتي بإمكانه مشاهدة قناة أخرى، لأنني حر فيما أقول وهو حر فيما يشاهده.

أنت متهم بانحيازك للمسيحيين بدليل أنك لا تنتقد القساوسة؟

- أنتقد كل من يستحق الانتقاد سواء كان قسيساً، شيخاً، أو حتى رئيس جمهورية، ثم إن تيار الإسلام السياسي يدعي أن الأقباط والمعارضة لا تمثل وزناً في الشارع المصري، وانطلاقاً من مقولتهم أنتقد الأقباط والمعارضة - قليلاً - بقدر وزنهم في الشارع، وحين سيصلون إلى السلطة سوف أنتقدهم ليلاً ونهاراً، أما تيار الإسلام السياسي، وبما أنه يمثل الأغلبية ولا يتحمل الانتقاد، فهذه مشكلته وليست مشكلتي.

اعترفت عبر حسابك الشخصي على «تويتر» أنك لست محايداً، وهذا يتنافى مع القيم الإعلامية؟

- هذا حقيقي لست محايداً، فلي رأي أضمنه خلال البرنامج، قد يراني البعض على حق، أوعلى غير حق، لكن في كل الأحوال هذا موقفي ولن أغيره.

هل استضافك جون ستيوارت في برنامجه «العرض اليومي»؟

- استضافني كنوع من الحفاوة بي وقدمني للجمهور الأميركي باعتباري «جون ستيوارت» المصري، وشكرته على ذلك، لكن خصوصية الثقافة المصرية وطبيعة المجتمع المصري المختلفة تجعل لبرنامج «البرنامج» طبيعة وشكلاً ومذاقاً مختلفين عن برنامج «العرض اليومي» لجون ستيوارت، بالتالي أنا لست نسخة مكررة من شخص آخر.



موسم الهجرة إلى الحمراء

مراكش قبلة المشاهير

مراكش - محمد عدة

تعني كلمة مراكش باللغة الأمازيغية القديمة «مر مسرعاً» ، المدينة الحمراء الموحية بأسوارها وبروائحها، كانت محطة أساسية أمام طرق القوافل التي تحمل الذهب والتوابل والملح، لكنها كانت في نفس الوقت، مدينة مخيفة بناها الملك المرابطي يوسف بن تاشفين لتكونٍ عاصمة لإمبراطوريته، من هنا مرٍ الصحراويون والزنوج والأندلسيون، وهنا استقر المتصوفة والدهاة، ومن هنا انطلق كبار المقاتلين الغزاة.

هنا مراكش.. صوت العازف الكناوي يقتحم عليك تأملاتك، ومروِّض القردة يعترض عدستك، ودخان ينبعث من طناجر عملاقة، أنت في ساحة «جامع الفنا»، ابتسمْ، فالكثير من المشاهد التي لن تجد مثلها في أي مكان بالعالم، ستجعلك تندهش



وتبتسم وربما تقهقه.

المدينة المنبسطة أمام زائرها تمنحك أسرارها منذ اللحظة الأولى، دفء مناخها انتقل إلى ساكنيها، فتألفهم من أول زيارة، وتتبادل معهم النكات والأخبار الطريفة عن المدينة وزوارها..

لكن من هم زوار المدينة؟ هل هم أناس عاديون وسياح اعتياديون؟ المدينة التي بدأت منذ أزيد من عقد تمارس غوايتها على الكبار، صارت وجهة الفنانين ورجال السياسة ورؤساء الدول والأمراء والرياضيين.. نجوم الصفحات الأولى أدمنوا على زيارة مراكش. لقد استبدلت مراكش زوارها من سياح مغاربة قادمين من مختلف المدن المغربية الدانية والقصية، بزوار من عيار خمس نجوم، يحكي عبد القادر (الملقب بالبهجة)، وهو دليل سياحي غير مرخَّص له مارس هذه المهنة منذ خمسة وعشرين عاماً: «رأيت كلينتون وجاك شيراك يمران أمامي. التقيت بـ«ميسي»، وتكلمت مع «إيف سان لوران»..هكذا يفتخر عبد القادر..

مراكش كانت لسياحة الدراويش، الفنادق الشعبية والمأكولات المغربية بجامع الفنا، وتنكارات تأخذها معك من الصناع التقليديين. اليوم ارتفع ثمن كل شيء والفنادق الشعبية تعاني الكساد ولا يمكن أن تشكل وجهة لهؤلاء.

هل تريد من براد بيت وخليلته إنجلينا جولي أن يتركا الرياضات الفخمة ويكتريا غرفة عندنا؟؟، بحسرة يحكي (مولاي إبراهيم) عامل بفندق يوجد بمحيط ساحة الفنا، ويضيف: «حتى عندما اعتبرت ساحة جامع الفنا من التراث العالمي تشاءمت لأنها ستكبر وستصبح أكثر غلاء».

عدد كبير من أعلام السياسة والثقافة والفن والرياضة، يجعلون من مدينة مراكش قبلتهم خلال عطلة نهاية السنة الميلادية، ففي سنة 2011 كانت زوجة الرئيس الفرنسي السابق نيكولاي ساركوزي كارلا بروني صحبة رضيعتها المدللة جيوليا، تعد تفاصيل الاحتفال في أثناء إقامتها الخاصة بـ«الجنان الكبير»، التي اعتادت النزول فيها إلى جانب زوجها الرئيس الفرنسي نيكولاي ساركوزي.

ونهاية 2012 يحل بالمدينة لاعبون من الفريقين الأسطوريين ريال مدريد وبرشلونة: كريم بنزيمة، ولسانا ديارا وأندريس انييستا، وإكزافيي فرنانديس.. بينما يعتبر الممثل الفرنسي الشهير «ألان دولون»، من العشاق القدامى للمدينة الحمراء، «دولون» يملك مسكناً فخماً يطل على حدائق ماجوريل الشهيرة التي تحتفظ برؤية المصمم العالمي إيف سان لوران الذي تدخل في تهيئتها، ونثر بها رماد جسده.

غير بعيد عن «دولون» ستشاهد المخرج العالمي مارتن سكورسيزي، يتجول بين حلقات جامع الفنا، وقد يستقي فكرة لفيلمه القادم من الفرجة البسيطة بالساحة.. يملك سكروسيزي فيلا رائعة بحي النخيل، وهو ضيف دائم على مراكش وعلى مهرجانها السينمائي.

الكوميدي العالمي جاد المالح منشغل منذ سنتين بتشييد قصره بالمدينة، هناك أيضاً مادونا، وزيدان، وبيكهام، ومؤخراً اقتنى الثنائي العالمي براد بيت وإنجلينا جولي قصراً في منطقة النخيل يضم مهبطاً خاصاً بالطائرات.. إنها مدينة المشاهير بامتياز. ستجد أمراء ورؤساء ومسؤولين أمميين، ستجد أيضاً أثرياء اتخذوا من مراكش وجهة أثيرة بسبب وجود المشاهير فيها. إنها لعبة التقليد والتباهي تستشري في المدينة فترفع الأسعار والأعصاب وترفع أيضاً حالة التوتر.

مدينة أم ملجأ ؟؟

من أشهر زوار المدينة «دومينيك ستروس كان»، المدير العام السابق لصندوق النقد الدولي، الرجل الذي أطاحت به فضيحة أخلاقية تتعلق بالتحرش الجنسي، حَلَّ بمراكش رفقة زوجته التي تقيم بمراكش قبل أزمة زوجها، الزوجان يسكنان في رياض قديم يسمى «دار الشريفة». اشترته زوجة دومينيك من لورا غوميز، زوجة كيل إيست وود ابن النجم كلينت إيست وود، والتي كانت قد اشترته سنة 1977. اعتبر الزوجان أنهما قد اقتنيا تحفة معمارية بثمن مناسب جداً (حوالي 600 مليون سنتيم) كما يسِّر أحد السماسرة إلينا.. لكن القصر الجميل الذي يفوق عمره ألف سنة أصبح نقمة بعد مطاردة الصحافيين والكاميرات لستروس كان وزوجته. رياض دومينيك ستراوس كان به باحتان وحديقتان مزروعتان بشجر الموز والبرتقال، وعدد من الفواكه، إضافة إلى نافورة تتوسط الباحة.

الأمن المخصوص

سلطات مراكش في رأس السنة تعيش حالة خاصة. لقد اتخذت إجراءات أمنية ووقائية مكثفة، يحدثنا





النجم السينمائي الهندي شاروخان

لاعب ريال مدريد كريم بنزيمه

مصدر أمني، ويضيف: «دائماً يتم جلب قوات أمنية من خارج المدينة. المدينة تتوافر على قوات أمنية تليق بها، لكن الاحتياط ضروري. تصور أن يتهدد خطر ضيفاً من ضيوف مراكش. ستكون ضربة قاصمة لسمعة البلاد وللسياحة قطب الاقتصاد المحلي والوطني، لذلك عَمَّمت السنة الماضية مذكرة على مختلف فنادق ومطاعم المدينة الحمراء من أجل نصب كاميرات ذات تغطية عالية، من جهة أخرى نصبت السلطات الحواجز الأمنية في مداخل المدينة ابتداء من نهاية هذا الأسبوع.

قبيل احتفالات هذه السنة جاء بلاغ من والي (محافظ) أمن المدينة وجّهه إلى الرأي العام المحلي والوطني، أشار فيه إلى أنه إعمالاً لثقافة التواصل التي تعتمدها مصالح الأمن، ستتخذ ولاية الأمن إجراءات مؤقتة لتنظيم السير والجولان بعدد من المناطق الحيوية بالمدينة، وجاء في تعليل البلاغ أن مراكش أضحت قبلة لعدد من الزوار الذين يفضلونها في رأس السنة.

من المشاهير من يأتي مرافقاً بحمايته الخاصة كما هو شأن ساركوزي أو مادونا. هناك امن رسمي أجنبي يرافق الرؤساء ورجال السياسة، وهناك رجال الأمن الخاص بقاماتهم العملاقة ونظاراتهم السوداء يحيطون بالنجوم والمشاهير ويؤمنون لهم جولاتهم ونزهاتهم بالمدينة وحواريها.

هناك أمن آخر يرافق زيارات المشاهير والنجوم، إنه أمن السرية التامة والتخفي، هناك من انتهج وسيلة إخفاء عنوان المسكن الذي يقيم به كبراد بيت وجولي، وهناك

حدائق ماجوريل



الرئيس السابق جاك شيراك

زين الدين زيدان، وجمال الدبوز يتوسط الصورة

من ابتعد ببضعة كيلومترات عن وسط المدينة في طريق وادي أوريكا، وهو متنزه طبيعي جميل على مشارف المدينة، يفسّر صحافي متخصص في أخبار النجوم ذلك بأن هذا التخفي بسبب مصورين قناصة «باباراتزي»، يطاردون النجوم ويتربصون بهم.

المراتب الأولى

زحام النجوم هذا كان له أثر جد إيجابي على تصنيف المدينة، «بريتيش إيرَوايز» اختارت مدينة مراكش كأفضل وجهة سياحية لسنة 2012، في حين احتلت المدينة الحمراء المرتبة السادسة في استقراء للرأي قامت به إحدى المؤسسات المتخصصة في الرحلات السياحية، على موقعها بشبكة الإنترنت «تريب ادفيزور»، بعد تصويت الآلاف من المسافرين في جميع أنحاء العالم، وذلك بعد كل من باريس ونيويورك ولندن وسان فرانسيسكو وروما، متقدمة على إسطنبول وبرشلونة.

كما قدمت المدينة الحمراء على اعتبار أنها أفضل وجهة سياحية إفريقية برسم هذه السنة، من قبل «وورد ترافل أوردز»، وهي مؤسسة تتوخى مكافأة التميز في مجال صناعة السياحة، وبعد استقراء للرأي شمل مختصين في صناعة السياحة في 171 بلداً، وذلك بالرغم من تداعيات الأزمة المالية العالمية والتطورات التي عرفتها مجموعة من الدول العربية، والتي أثرت سلباً على القطاع السياحي بما فيه سياحة الأعمال والمؤتمرات.

مسؤول من المكتب الوطني للسياحة، أشار إلى أن المشاريع المحدثة برسم سنة 2011، ساهمت في رفع الطاقة الإيوائية بـ500 سرير، لتصل بذلك إلى 55 ألف سرير، توفرها حوالي 700 دار مصنفة، و140 فندقاً مصنفاً، مبرزاً أن جديد هذه السنة، تمثّل في إخضاع رؤساء المطابخ بهذه المرافق للمعايير الدولية، اعتماداً على تصنيفهم بحسب مراتب النجوم.

وسيصل عدد الوافدين إلى المدينة بحسب المتحدث، في نهاية رأس السنة إلى مليون و600 ألف، وستصل عدد المبيتات إلى 6 مليون ليلة، وهو معدل إيواء لم يصل بعد نسبة 65 بالمائة المبتغاة من طرف المستثمرين، وأنه سيظل في حدود 42 بالمائة.

رغم كل ما يبدو على مدينة مراكش من مظاهر البذخ والفخامة، إلا أن هذه المدينة بدأت تعيش نوعاً من الركود العقاري جراء آثار الأزمة المالية والاقتصادية العالمية وتداعياتها المتلاحقة. هذه الخلاصة تؤكدها دراسة صدرت، مؤخراً، عن وزارة الإسكان والتعمير وسياسة المدينة، والتي أكدت أن المدينة عرفت، في السنتين الأخيرتين، تراجعاً كبيراً على مستوى تشييد العقارات الفاخرة، وهي الاستثمارات التي كانت تعوّل عليها الميزانية الخاصة بمجلس مدينة مراكش بشكل كبير. وذكرت الدراسة الإحصائية أن عدد الإقامات الفاخرة التي تشيد حالياً تقدر بـ300 فيلا، مقابل 2000 فيلا في سنة 2010. كما أن بناء الشقق الفاخرة أصبح 500 شقة حالياً مقابل 4000 خلال سنة 2010. وأشارت الدراسة إلى أن عدداً مهما من المنعشين العقاريين قرروا تخفيض أثمنة المتر مربع؛ فيما أصر آخرون على التشبث بالأثمنة العادية لما قبل الأزمة.

الكبار يدخلون 2013 بنكهة مراكشية

يوم 28 ديسمبر، يعيش الفندق الفاخر «المامونية» حالة استثنائية، هناك الكثير من الأشخاص المهمين سينزلون بفضائه الباذخ، عدا رجال السياسة الذين يتكتمون على أخبار وجودهم بمراكش، حلّ أيضاً مطلع هذه السنة، نجوم الرياضة العالميون من أمثال اللاعب الدولي زين الدين زيدان، ونجوم من فريق برشلونة، الذين ينزلون في أحد رياضات المدينة العتيقة بحي القصبة، الرياض الذي يعرف حالة استنفار قصوى بسبب أهمية الزوار القادمين، مصدر عامل في الرياض أسرّ لنا أن اتصالات شاملة تتم بين القائمين على الفندق ومسؤولي التواصل المكلفين باللاعبين لمعرفة أذواقهم وبرامجهم، ويضيف المصدر: «الفندق يضرب حصاراً سرياً على هذه الأخبار حتى لا تتحول بوابته إلى مكان لاعتصام المحبين.».

وأنت تتجول في المدينة ليلة رأس السنة قد تصادف تجمهراً أو كوكبة كثيفة من الناس تتحلق حول نجم أو سياسي كبير من زوار مراكش، المدينة التي تعودت على مشاهيرها تتلألأ تحت أضواء النيون، بينما يلتقط عدد من السياح صوراً إلى جانب جمال الدبوز الكوميدي العالمي من أصل مغربي.. بينما داخل المطاعم والفنادق الفاخرة هناك يتناول النجوم وجباتهم وهم يرفعون الكؤوس في صحة مراكش.





التحرير ميدان وشعب

تأملات عمرانية في الثورة المصرية

دراسة:
د. علي عبد الرءوف

تداعيات الثورة الجديدة والأصيلة والصادقة في ميدان التحرير بالعاصمة المصرية القاهرة متنوعة ومتعددة وديناميكية بصورة لم نعتد عليها في العالم العربي وفي المجتمع المصري خاصة. والمراقب المخلص، في كل مجالات ومعارف الحياة وليس العمارة والعمران فقط، يمكن أن يرصد دروساً كبرى فيما حدث ومازال يحدث في مدن عربية متعددة بسبب هذه الثورة العظيمة في فراغات وميادين أهم الدول العربية الثائرة شعوبها بعد عقود من ديكتاتوريات خانقة.

وفي هذا المقال البحثي أركز على تحليل الثورة وقلبها المكاني النابض ميدان التحرير من منظور المعماري والعمراني والمخطط.

هناك العديد من الإشارات والدلالات التي تستحق المراجعة والتحليل، وأركز بصورة خاصة على مستقبل الميدان كونه نموذجاً فريداً للفراغ العام في مصر، كما أن البحث يؤكد أن قراءة عمارة وعمران ميدان التحرير هي قراءة قد تكون شبة متطابقة مع قراءة كلية ناقدة وفاحصة لما حدث في عمارة وعمران مصر خلال حقب تاريخية متعاقبة بدأت مع نشأة الميدان وحتى انطلاق صيحات البهجة والفرح حين أسقطت الثورة نظام مبارك(1981 - 2011) الرئيس الرابع لمصر الذي أجبر على التنحي يوم الجمعة 11 فبراير 2011 في لحظة وصلت فيها علاقة الإنسان بالمكان في ميدان التحرير إلى مستوى فريد وغير مسبوق في التاريخ الوجودي المكاني للإنسان المصري المعاصر.

الحرية الجماعية والانتماء

يعد الفراغ العام أحد المكونات الأساسية لعمران أي مدينة أو مستقرة إنسانية، فهو الوعاء الذي يستوعب الأحداث الجماعية لسكانها حيث يمارسون خلاله أنشطتهم واحتفالاتهم وشعائرهم ويعبرون فيه عن أرائهم ومعتقداتهم وأسلوب حياتهم بل إنه المكان الذي تولد فيه الثورات، ويعيد صياغة مستقبل الشعوب، والتتبع التاريخي يوضح أهمية وحيوية دور الفراغ العام في الحضارات السابقة ومدى تأثيره على تشكيل مجتمعاتها وإحساسهم بالانتماء للمكان وحريتهم الجماعية في التعبير. فمن «الأجورا» في المدينة الإغريقية و«الفورم» في المدينة الرومانية مروراً «بالساحة» في المدينة الإسلامية ووصولاً «للميدان» في المدينة المعاصرة يمكن رصد الدور الهام للفراغات العامة، فهي المسرح الذي تتعاقب عليه دراما الحياة الجماعية لأهل المدينة، وهي الأرضية المشتركة التي يؤمها المجتمع في أنشطته الوظيفية اليومية أو شعائره الموسمية، وهي التي تعطي للجماعة الإنسانية الفرصة في التعبير عن نفسها والإفصاح عن هويتها وأن تتفاعل بصورة تساعد على التقارب الاجتماعي وتحقق مفهوم ديموقراطية المكان بما يزيد روح الانتماء والارتباط والتواصل والتلاحم بين أفراد المجتمع.

الصورة المعاصرة في المدن العربية والمصرية على السواء تكشف التحول الكامل للفراغ العام في عمران القاهرة ومدن مصر الكبرى إلى عقدة مرورية. الإنجاز الرئيسي والوحيد فيها هو المحاولة اليائسة للتسيير المنظم لمواكب السيارات المتدفقة من كل اتجاه وإلى كل اتجاه، ولم يعد الفرد أو الجماعة الإنسانية محور تركيز أو اهتمام في تلك المعادلة، وفي تغير مدهش نجحت ثورة 25 يناير في تحويل ميدان التحرير من ميدان سيطرت عليه السيارات إلى ميدان تسيطر عليه الجماعات الإنسانية وتصل ذروة العلاقة بين الإنسان والمكان إلى أبعاد روحانية عندما يتحول الميدان كله إلى فراغ مقدس كبير للمسلم والمسيحي ظهر كل جمعة من الجمع التاريخية التي شهدها ومازال يحتضنها الميدان. إن قضية استعادة الفراغ العام لدوره في استيعاب الحياة الجماعية والاحتفالية للمجتمع وإثراء روح الانتماء والارتباط



الميدان مفتوح على شرايين المدينة

بالمكان واحتضان حرية الشعب في التعبير عن أرائه وتقاليده وشعائره وطقوسه وأفراحه هي قضية عمرانية يجب أن تعطى لها أولوية التعامل الإبداعي من قبل المعماريين والعمرانيين والمخططين.

إن عمران المدينة العربية المعاصرة والقاهرة واحدة منها لم يستوعب حتى الآن بإدراك حقيقي القيمة الكبرى والحيوية للفراغات العامة في المدينة وهي الظاهرة التي يفسرها البعض بأنه مشروع متعمد لإجهاض الحياة العامة للمجتمعات وتجفيف القنوات التي يمكن أن تستوعب النبض الصادق لمجتمع يفرح ويحزن ويصلي ويصرخ ويحتفل ويتمرد في إيقاع جماعي لا يمكن بأي حال أن يستبدل بممارسات محدودة خلف أسوار المجتمعات السكنية المغلقة لطبقة الأغنياء أو في ظلام حواري المناطق الشعبية لطبقة المعدمين والمهمشين.

وهنا ما يجعلني أتساءل: ما هو الفراغ العام؟ هل هو الحديقة العامة التي يحيط بها سور معدني قبيح بمواعيد غلق وفتح يتحكم فيها حارس المكان وتعليمات المحافظة أو البلدية وبادعاء أهمية الحفاظ على المكان والممتلكات العامة من مجتمع لا يستحق الحرية والانطلاق وكأن الحرية صك جديد يمنحه المحافظ أو رئيس البلدية بدلاً من أن يكون حقاً طبيعياً ومتاحاً للجميع؟

وقد كتبت منذ سنوات مقالاً في جريدة الأهرام المصرية



الفراغ العام أحد المكونات الأساسية لعمران أي مدينة أو مستقرة إنسانية، فهو الوعاء الذي يستوعب الأحداث الجماعية لسكانها حيث يمارسون خلاله أنشطتهم واحتفالاتهم وشعائرهم ويعبرون فيه عن آرائهم ومعتقداتهم

سميته «السور والحديقة والانتماء» نقدت فيه كل أسوار الحدائق بلافتاتها السانجة التي كتب عليها (ممنوع الدخول) التي تغذي روحاً عدائية بين الإنسان والمكان، وقد فوجئنا جميعاً بأن الشعب المصري الذي كانت علاقته ومستويات انتمائه للمكان وحرصه عليه تنتهي في معظم الأحوال مع عتبة الأبواب الأمامية لبيوتهم وممتلكاتهم وأحيزتهم الخاصة، وفجأة خرج الشعب إلى الشارع لتنظيفه وتجميله وإبداء الرأي في مستقبل تخطيطه بسبب هوية جديدة للمواطن المصري عززت ووثقت علاقته بالمكان، وأصبح يشعر أنه ينتمي ويملك المكان بدلاً من شعوره الدائم بالخوف والقلق. الفراغ العام هو ساحة تتفجر فيها إبداعات وعبقريات الجماعة الإنسانية، وهو فراغ مستقبل ومرحب بالتعددية الثقافية والشرائح الاجتماعية المكونة لبنية المجتمع وقد شهدت ليالي يناير وفبراير 2011 الباردة في قلب الميدان دفئاً مصدره فنانون مخلصون وموسيقيون وشعراء وأدباء ألهبوا القلوب بإبداعاتهم.

قصة الميدان والشعب

على الرغم من أن ميدان التحرير لم يكن مصمماً لكي يكون الفراغ العام الأكثر أهمية في حياة الشعب المصري وخاصة طبقتيه المتوسطة والبسيطة إلا أن مراجعة تاريخ هذا الميدان تفسر القيمة الرمزية التي جعلت ثوار 25 يناير يختارونه مسرحاً لبطولاتهم التاريخية غير المسبوقة ويجعلون الميدان محور اهتمام العالم في أطول وأقيم وأهم ثمانية عشر يوماً في حياة الشعب المصري المعاصر (25 يناير يوم انطلاق الثورة – 11 فبراير يوم تنحي مبارك). هذا الميدان الذي يتواجد في نطاقه المكاني أهم مجموعة من الأبنية العامة في القاهرة مثل المتحف المصري، وجامعة الدول العربية، والمقر القديم لوزارة الخارجية، وهو قصر الأميرة نعمة الله حفيدة إسماعيل باشا والتي أهدت قصرها لوزارة الخارجية عام 1930، ثم سمِّي لاحقاً قصر التحرير حينما أصبح مقراً شرفياً لاستقبال كبار ضيوف الخارجية المصرية، وكذلك يقع بالميدان مسجد عمر مكرم والجامعة الأميركية، وفندق سميراميس، ومجمع التحرير، وفندق هيلتون النيل، وغيرها من العلامات المعمارية المؤثرة في عمران القاهرة.

فكرة الميدان بصفة عامة لم تتبلور في مورفولوجية المدينة المصرية إلا بعد بداية الصياغة المادية لتصورات التحديث التي قادها الخديوي إسماعيل(1830 - 1995) حيث أنشأ الميدان في إطار خطته لبناء قاهرة جديدة تتجاوز أسوار القاهرة العتيقة وتستلهم ملامحها التخطيطية والعمرانية والمعمارية من النموذج الباريسي الذي صممه المخطط الشهير جورج يوجين هاوسمان(1809 - 1891) وهو المخطط الذي أبهر الخديوي عند زيارته للمدينة لحضور معرض باريس الدولي عام 1867. ولذا يعد الميلاد الحقيقي للقاهرة الحديثة هو تجسيد رؤية الخديوي إسماعيل ودور علي مبارك، وزير الأشغال العامة، الذي كان من أوائل من تبنوا التوجه الغربي مدخلاً للتطور والحداثة متجاوزاً النموذج التقليدي المتوارث (عمارة، 1988) ولم تكن مصر وعاصمتها القاهرة استثناء في هذا التوجه بل إن معظم المدن العربية تعرضت لموجات من التحديث حكمها الفكر والتوجه الغربي خاصة مع وجود القوى الاستعمارية وخاصة الإنجليزية والفرنسية التي تعمدت هدم المدن التقليدية أو اختراق نسيجها العمراني بمحاور حركة وتركيبة عمرانية حداثية تعبر عن السيطرة الاستعمارية (شريف، 2002).

وفي حالة القاهرة عهد بمسؤولية التخطيط الجديد إلى أهم تلاميذ «هاوسمان» وهو المخطط الفرنسي «باريل دي شامب» وفي مضمون هذه الخطة تم صياغة مجموعة من محاور الحركة والميادين الجديدة لتؤهل القاهرة لتكون باريس



الشرق المطلة على ضفاف النيل، وردمت مجموعة من البرك الصغيرة لتشكيل محور عمراني هو شارع الإسماعيلية الذي يبدأ من قصر الحكم الجديد الذي أقامه الخديوي في ميدان عابدين، وبناه على طراز قصور العائلة المالكة في النمسا التي شاهدها في زيارته للعاصمة فيينا، بدلاً من المقر القديم لحكم مصر بالقلعة وسمّي القصر «قصر عابدين» وبني على مساحة 24 فداناً وبتكلفة إجمالية 700 ألف جنيه مصري في وقت تنفيذه، وانتقل إليه الخديوي عام 1864 وأمام القصر أنشأ ميدان عابدين ليكون بمثابة الساحة الرسمية الاحتفالية المخصصة للطوابير العسكرية وعروض حراس الخديوي ولذلك كان الميدان منذ نشأته شديد الرسمية سلطوي الرمزية والتعبير، ويستمر الشارع حتى يصل إلى ميدان الإسماعيلية (التحرير الآن) ثم يعبر إلى الضفة الأخرى من القاهرة عن طريق واحد من أجمل كباري القاهرة ومصر كلها وهو كوبري قصر النيل الذي افتتح عام 1872 ويتميز بتماثيل الأسود البرونزية الأربعة والتي نحتت في إيطاليا، ووضع اثنان منها على كل مدخل من مداخل الكوبري. ومع انتقال مركز الحكم من قلعة صلاح الدين إلى قصر عابدين وعجز المدينة القديمة التقليدية عن التوافق مع متطلبات الاقتصاد الجديد واستقطاب المجتمعات والجاليات الأوروبية المؤثرة في الحياة والاقتصاد المصري أصبحت قاهرة الخديوي إسماعيل هي الانتقالة المثالية من القاهرة التقليدية إسلامية النشأة والهوية إلى القاهرة الحديثة غربية التوجّه والهوية في شخصيتها وعمارتها وأحيائها السكنية وتنظيمها الفراغي والعمراني وميادينها أوروبية الطابع ومنها ميدان التحرير.

ولمزيد من الدلالات التغريبية والاستعمارية فقد أنشئ على حافة الميدان المتحف المصري الذي عهد بتصميمه إلى المعماري الفرنسي «مارسيل دورنو» عام 1896 وصممه بإيحاء من الطرز الكلاسيكية الإغريقية والرومانية ليؤكد الهوية التغريبية للمنطقة وتحولها إلى الموقع المفضل لإقامة الجاليات الأجنبية حيث يتيح لهم المتحف الاستمتاع بسحر الشرق والتعرف على حضارته الفرعونية بألغازها المثيرة وافتتح المتحف في عهد الخديوي عباس حلمي عام 1902 تتويجاً لجهود عالم الآثار الفرنسي «أوجست ميريت» صاحب فكرة المتحف وواحد من أهم علماء الآثار المصرية وأكثرهم إخلاصاً وحرصاً على صيانة كنوزها.

التاريخ الوطني للميدان بدأ مع ثورة الزعيم أحمد عرابي عام 1881 التي طالبت بتعديلات دستورية وإصلاحات وجهت بعنف من الحكومة بأوامر ملكية وصلت إلى حد اعتقال الثوار، فانتفض الضباط واتخذوا من ميدان التحرير ساحة للنضال للإفراج عن زملائهم، وتلا ذلك صراع طويل انتهى بالاحتلال الإنجليزي لمصر عام 1882 والذي استمر حتى توقيع معاهدة 1936. في الوقت ذاته قد اختار الجيش البريطاني الضفة المطلة على نهر النيل لتكون مقراً لثكنات الجنود التي عرفت تاريخياً بثكنات قصر النيل نسبة إلى القصر القديم الذي وجد في نفس الموقع وبناه محمد علي باشا لابنته زينب، وكان الموقع يحتوي سابقاً على مقرات وثكنات الجيش المصري الذي اهتم محمد علي باشا بتحديث قدراته، وهذا التواجد

> التاريخ الوطني للميدان بدأ مع ثورة الزعيم أحمد عرابي عام 1881 التي قمعت بعنف من الحكومة بأوامر وصلت إلى حد اعتقال الثوار، فانتفض الضباط واتخذوا من ميدان التحرير ساحة للنضال

البريطاني العسكري في الميدان يفسّر تحوّله لقبلة أولى وأساسية لثوار 1919 في هَبَّتهم الوطنية المطالبة بالاستقلال استلهاماً من أطروحات الزعيم المصري الوطني سعد زغلول، وبعد هدم الثكنات بعد ثورة 1952 استُغلّ الموقع في إنشاء ثلاثة من أهم المعالم المعمارية وهي جامعة الدول العربية، وفندق النيل هيلتون، ومبنى الاتحاد الاشتراكي.

جاءت ثورة 23 يوليو عام 1952 لتضع أيضاً بصماتها على الميدان، وكان أولها قرارات الضباط الأحرار، بعد إلغاء الملكية، بتحويل اسمه من ميدان الإسماعيلية إلى ميدان قصر النيل ثم إلى ميدان التحرير رمزاً للاستقلال والتحرر بعد التخلص من العهد الملكي وإجلاء الاحتلال البريطاني عام 1956، ومن أهم القرارات العمرانية هدم ثكنات قصر النيل التابعة للجيش البريطاني وتحويل موقعها الخلاب إلى واحد من أهم وأوائل الفنادق المصرية غربية الإدارة وهو فندق هيلتون النيل، وصُمّم بمعرفة المعماري المصري محمود رياض والمكتب الاستشاري الأميركي بكتيل، وهذا الفندق



المتحف المصري .. أعرق وأغنى مبنى يحتضن الميدان

لعب دوراً عمرانياً متميزاً إلى جانب قيمته المعمارية حيث خلق صلة عمرانية للمشاة تخترق المستوى الأرضي من الفندق وتصل بين نهر النيل ومركز ميدان التحرير، فملأت ليالي صيف القاهرة الصاخبة بالحيوية، ثم بدأ الرئيس المصري، قائد ثورة 1952 والرئيس الثاني لمصر، جمال عبد الناصر(1918 - 1970) في تأكيد المشروع القومي الوحدوي للعالم العربي، وأثمر المشروع عن بصمة جديدة في عمران وعمارة ميدان التحرير، وهو مبنى جامعة الدول العربية الذي صممه المعماري المصري محمود رياض(1930 - 1986) وهو معماري مصري وطني كانت أعماله بداية صياغة مشروع الهوية الوطنية والقومية للعمارة العربية الإسلامية فمزج المعماري بين لغة عمارة الحداثة مع مفاهيم تشكيلية وفراغية نابعة من تحليل التراث المعماري للمجتمعات الإسلامية المصرية والعربية وافتتح المبنى عام 1958.

وللتأكيد على بزوغ حقبة جديدة في حياة المواطن المصري بعد ثورة يوليو 1952 والرغبة في تسهيل أموره الحياتية جمعت العديد من المصالح الحكومية في مبنى أخر هام بإطلالة مباشرة على الميدان وهو مبنى مجمع التحرير الذي صمم على شكل هلالي متسع لمحاولة تأكيد التشكيل الفراغي للميدان، وصمم المبنى مصلحة المباني برئاسة المعماري محمد كمال إسماعيل، التي تحولت لاحقاً إلى المكتب العربي للاستشارات الذي أصبح المكتب الاستشاري الرسمي للدولة، وعهد إليه بدون منافسة بالعديد من المشروعات المعمارية والعمرانية بالقاهرة وخارجها والطريف أن هذا المبنى مجمع التحرير، بطابعه المعماري الاشتراكي الستاليني استخدم كرمز للبيروقراطية والفساد اللذين يعاني منهما الشعب المصري في فيلم بعنوان «الإرهاب والكباب»، من إخراج شريف عرفة، والذي كانت ذروة الدراما فيه عندما عجز أفراد الشعب المصري المحتجزون بالصدفة عن الاستجابة لسؤال بطل الفيلم عندما قال لهم ماذا تريدون وماذا تتمنون؟ وانتهت كل مداولاتهم على طلب الكباب وملحقاته في إشارة لسقوط وموت إمكانية الحلم في الشعب المصري بعد سنوات من القهر والاستبداد.

وعبر الشارع من مجمع التحرير يقع مسجد عمر مكرم الذي صممه المعماري الإيطالي ماريو روسي وكان يشغل كبير مهندسي وزارة الأوقاف المصرية وهو المسجد الذي تقلص دوره الروحاني تدريجياً وتحولت ساحاته الخارجية إلى مواقف للسيارات تستوعب وفود المعزين بعد أن تحول المسجد إلى دار العزاء المتفق عليها لعلية القوم ورجال السياسة والمال وخاصة في العقد الأخير. وبجوار فندق الهيلتون يقع مبنى الاتحاد الاشتراكي، وهو أيضاً من تصميم المعماري المصري محمود رياض، الذي تحول إلى المقر الرئيسي للحزب الوطني الحاكم في عهد الرئيس المخلوع حسني مبارك لذا لم يكن مستغرباً أن يكون المبنى أول ما أحرق بالكامل أثناء انفعالات شباب الثورة ليعبر رمزياً ومادياً عن نهاية حقبة سلبية في تاريخ حرية المصريين، وبصورة إجمالية كان الميدان يمثل أيضاً البوابة المؤدية إلى منطقة وسط البلد أو القاهرة الخديوية، التي تمثل بداية العمران المصري في صورته الحديثة خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ويقترب عمر المنطقة من المائة والأربعين عاماً، خاصة بعد أن تحولت من منطقة الأجانب فيما قبل ثورة 1952 إلى أن اصطبغت بصبغة الطبقة المتوسطة، ومثلت متنفساً لقطاعات مختلفة من الشعب المصري وأيضاً من الزوار والسائحين.



تمثال الزعيم عمر مكرم وخلفه التحرير بعمارته الصلبة

الميدان والحديقة

في بداية السبعينيات، ومع تولي أنور السادات(1918 - 1981)، الرئيس الثالث لمصر، مقاليد الحكم، مبشراً بعهد جديد من الحرية والعدالة للشعب المصري بدأه بما سمي ثورة التصحيح عام 1971، تبلورت فكرة الميدان كحديقة عامة للشعب، وتم إنشاء موقف الحافلات الرئيسي لسكان القاهرة الذي ساهم في أن يكون الميدان مقصداً لعشرات الألوف وأنشئت نافورة مياه عملاقة في قلب الميدان شجعت المزيد من الناس على التواجد والتنزه وخاصة مع إنشاء كوبري حديدي للمشاة أحاط بالميدان كله في محاولة يائسة للفصل بين حركة المشاة والسيارات لتخفيف الاختناقات المرورية.

لاحقاً وبعد حركة نقدية احتجاجية من المعماريين والمخططين والفنانين والمثقفين أزيل الكوبري الذي سبب تلوثاً بصرياً قلل وأضر القيمة التشكيلية لعمران الميدان الذي يتميز بجانب المباني العامة المتميزة برصيد كبير من العمارات السكنية والمكتبية التي تفردت بها القاهرة الخديوية ومنها المباني السكنية التي صممها المعماري أنطوان سليم نحاس وأشهرها عمارتا الإسماعيلية على الحافة الشرقية للميدان. ثم التهب الميدان مرة أخرى في بداية عام 1977 بمظاهرات الشعب ضد الغلاء غير المبرر، وهي الانتفاضة التي سخر منها السادات، واصفاً إياها «بانتفاضة الحرامية» بينما أطلقت عليها القوى الوطنية انتفاضة الخبز. وكان هذا الحدث سبباً مقنعاً للحرص على التفتيت الفراغي للميدان وإضعاف أدواره الاجتماعية الجماعية وتقليل عناصر الجذب إليه وشغل الناس إما بمعجزة عبور الطرق حوله بالنسبة للمشاة أو بصرخات الفرح عند الخروج منه لقائدي السيارات الذي يستهلكون عصبياً ونفسياً من انحباس مطول في صناديق السيارات المعدنية الملتهبة، أملاً في لون إشارة أخضر عادة ما يطول أو تدحضه كتل سيارات متجمدة منذ ساعات.

وبعد توقيع معاهدة السلام مع إسرائيل عام 1979 تأثرت عمارة وعمران الميدان بسياسة الانفتاح الاقتصادي التي تبناها السادات حيث سمح لعشرات من الاستثمارات الأجنبية بالتحرك الحر في اقتصاد مصر ومنها ما كان نافذاً إلى قطاع السياحة والفندقة فأقيم فندقان عملاقان على حواف الميدان، الأول يقع على بوابة الميدان من جهة كوبري قصر النيل هو فندق سميراميس انتركونتيننتال من تصميم بارسونز والاستشاري المحلي صبور والثاني هو فندق رمسيس هيلتون من تصميم سكيد مور، اوينجز وميلر والاستشاري المحلي علي نصار وبصورة خاصة يعتبر هذا المبنى الأخير تجسيداً لقسوة عملية الانفتاح اجتماعياً وعمرانياً حيث حدثت خلالها إزالة العديد من الأحياء الشعبية وتهجير أهلها مقابل بناء الأبراج العالية لتدخل مصر إلى مرحلة وشخصية جديدة وتلك الموجة استمرت وامتدت إلى منطقة ماسبيرو الواقعة خلف مبنى التليفزيون المصري ثم زحفت على الشريط الموازي للنيل لتظهر أبراج وفنادق مركز التجارة العالمي وأوراسكوم والكونراد وغيرها من ناطحات السحاب التي صممها كبار المكاتب الاستشارية العالمية وأقيمت على أنقاض تجربة مكانية إنسانية لآلاف من بسطاء القاهرة والمهاجرين إليها، وبعد اغتيال الرئيس أنور السادات عام 1981 تم تغيير اسم الميدان إلى ميدان السادات دون أي تغييرات مادية في بنية الفراغ، ولكن الاسم الجديد لم يصمد أمام اسم محفور في وجدان المصريين ومرتبط بحلمهم الدائم بالحرية والاستقلال وهو التحرير، وفي عام 2003 استعاد ميدان التحرير قيمته الوطنية عندما شهدت جنباته مظاهرات التنديد بالغزو الأميركي للعراق التي لم تسمح بها الحكومة المصرية إلا بعد

طاقة ونور الثورة يمتدان ليكشفا لنا دروساً جديدة في عمران وعمارة الميدان، وكيف تمكنت من إعادة صياغة الفراغ ليكون نموذجاً لما يجب أن يكون عليه الميدان العام

أن أصبح التظاهر ضد هذه الحرب ظاهرة عالمية حيث اندلعت في أكثر من 600 عاصمة ومدينة وقرية حول العالم رسخت ما عرف فيما بعد بإيجابيات العولمة وخاصة من حيث إيقاظ الضمير الإنساني العالمي.

في العقد الأخير(2001 - 2011) تشوهت علاقة الدولة والإنسان المصري والمكان فقد تركت الدولة مشاكل الناس الحقيقية وتمادت في بناء مدن ومجتمعات سكنية مغلقة ومسورة، سواء في مدن ومستعمرات جديدة على حدود القاهرة الكبرى أو على الساحل الشمالي لمصر، لا ينتمي إليها الشعب بأغلبيته الساحقة الذي همش تماماً فانطلقت الجماعات الإنسانية في تنمية حزام من العشوائيات تضخم حتى أحاط بالقاهرة كلها وتم إنتاج عالم خاص متكامل من الخدمات والمرافق والمواصلات والإسكان بدون أي تدخل حكومي سوى الاكتفاء بوصف الظاهرة في الأدبيات الرسمية أو الأكاديمية بظاهرة تفاقم العشوائيات دون وجود منهج حقيقي وصادق لمواجهتها.

وفي مركز المدينة انتشرت العشوائية المنظمة حتى في المباني الرسمية كالمؤسسات والوزارات وتشوهت عمارات القاهرة الخديوية وخاصة في مستوياتها السفلية بسبب اعتداءات أصحاب المتاجر وتشويههم البصري لها أو على أسطحها التي قدمت فرصاً لحياة معقدة لطائفة مهمشة من المهاجرين من قرى مصر إلى العاصمة، بعيداً عن عيون الشرطة والقانون، وبصورة خاصة لم يكن ميدان التحرير حالة استثنائية ليفلت من المناخ العشوائي العام، فقد اجتمعت مجموعة من العوامل السلبية قللت من الاعتبارية العمرانية والفراغية للميدان، فقد تفاقمت أزمة المرور في قلب القاهرة وانتشرت مداخل مترو الإنفاق، متداخلاً معها مواقف عشوائية للميكروباصات وسيارات التاكسي ودمرت بنية شبكة المشاة الذين أصبح تحركهم في الميدان من أي نقطة إلى أي نقطة فعل خطر ومهدد للحياة، ثم أغلق فندق الهيلتون أبوابه بعد انتقال إدارته لشركة جديدة قررت تطويره وإحاطته بالأسوار المعدنية القبيحة وكانت ذروة انهيار الدور الاجتماعي للميدان بتكثيف السيطرة الأمنية المحكمة على جانبه المواجه للمتحف المصري بعد حادث إرهابي حرقت فيه حافلة للسائحين أمام بوابة المتحف، كل هذه العوامل حولت الميدان إلى كيان مبعثر غير واضح الملامح، وأصبح فراغاً متسعاً يصعب تحديده وتعريفه وتحول إلى بنية عمرانية مشتتة تتدافع فيه السيارات والناس في كل اتجاه وتتأمل فيه كل ما انطبع في ذهن الناس عن سلبيات مصر المعاصرة من ضوضاء وعشوائية وفردية وفوضوية والأهم حالة اللانتماء فهي وحدها المفسرة لكل الظواهر بعد أن فقد الكثيرون انتماءهم المعنوي والمادي للمكان ومن ثم للوطن وأصبحوا كما يقول الشاعر أحمد فؤاد نجم «عايشين في بلادهم وليس في بلادنا».

هذه البنية المادية المشتتة وطبيعة التركيبة المكانية للميدان خلقت من جانب آخر صعوبة إمكانية الإحكام الأمني عليها، وخاصة مع تعدد الشوارع التي تؤدي إليه وإلى الفراغات الثانوية المتصلة به مثل ميدان الشهيد عبد المنعم رياض، وهو ما كان من أهم عوامل نجاح ثورة 25 يناير 2011 وفشل الأجهزة الأمنية في السيطرة عليها خاصة بعد موقعة اقتحام كوبري قصر النيل يوم 28 يناير التي كانت إعلاناً حقيقياً عن وفاة الداخلية المصرية، بوحشيتها الرهيبة والمرهبة، بعد كل محاولاتها لردع الثوار، المتدفقين للميدان، بالرصاص الحي وقنابل الغاز وبصدمهم بالسيارات المصفحة وبرشهم بمدافع المياه أثناء صلاتهم الجماعية في منتصف الكوبري.

وانتهت المعركة التي استمرت طوال ساعات النهار مع غروب الشمس بمشهد ميتافيزيقي روحاني لعشرات الألوف من المتظاهرين، بعضهم كان ينزف من إصاباتهم والبعض يحمل جثث الشهداء مضرجة في الدماء، وهم يصلون صلاة المغرب محاطين بإخوانهم المسيحيين يؤدون أيضاً الصلاة والشكر، بينما فلول الأمن المركزي تجري هائمة بإحساس المطارد، حيث جسد المشهد اليوتوبي الفاضل لحظة انتصار فارقة في مهد الثورة.

عبقرية جيل 25

«لقد كنا نعتقد أن هذا الجيل الجديد يصلح فقط لشرب القهوة في «الكافيهات» و«ألعاب الكمبيوتر» *عبدالمنعم أبو الفتوح القيادي بالإخوان المسلمين والمرشح الرئاسي معلقاً على اندهاشه من ثوار 25 يناير.

اليوم فإن طاقة ونور الثورة يمتدان ليكشفا لنا دروساً جديدة في عمران وعمارة الميدان، وكيف تمكنت الجماعة الإنسانية الشابة الراقية بمشاعرها والنبيلة بأفكارها من إعادة صياغة الفراغ ليكون نموذجاً لما يجب أن يكون عليه الميدان العام وهم المجموعة التي تنتمي إلى بعضها البعض بروابط رقمية منحتها لهم شبكات التواصل الاجتماعي على الانترنت ولكنهم وتحدياً لتوقعات الكثيرين لم يتنازلوا عن حلم الانتماء للمكان والوطن، ومن أفضل ما كان في ثورة المصريين الشباب في 25 يناير أنها كانت ثورة بلا قائد وهو العامل الذي أنقذ الثورة، فلم تجد أجهزة الأمن الجبارة في النظام المصري عدواً حقيقياً تنكل به خاصة مع موجة الاستخفاف والاستهزاء بالجيل الرقمي وخاصة من إعلاميي النظام الذين تنافسوا في السخرية من شباب مصر الجديد وأسموهم «شباب الفيسبوك» ثم صدم الجميع بمن فيهم هؤلاء الإعلاميون المخضرمون عندما انتفض هذا التسونامي من العقول المصرية النضرة، مجاهداً من أجل حرية حلموا بها



فندق سميراميس

وتناقشوا حولها عبر الوسائط الرقمية، وهنا تبرز مرة أخرى علاقة الإنسان بالمكان، فمع كل ما حدث في الفضاءات الرقمية لم يكن ليتغير شيء واحد في مصر بدون التواجد المادي لشباب مصر في أهم فضاءاتها العمرانية ميدان التحرير، فالواقع أن شبكات التواصل الاجتماعي سهلت إجراءات التنسيق والتنظيم وشحذ الهمم وإلهام الجماعات المختلفة، ولكن الوجود المادي في فراغ الميدان والنضال الحقيقي الذي وصل إلى حد الشهادة في ساحته الرئيسية والشوارع المحيطة به هو ما رسم الملامح الحقيقية للثورة، كما جسد القيمة الحقيقية للفراغات العمرانية العامة في خلق ساحات التعبير التي تفضي إلى تغييرات حقيقية وجذرية في مصائر الشعوب وكما تطرح (سويف، 2011) لقد كان في التحرير ما يمكن أن يسمى «روح الميدان» والتي جعلت له من القوة ما يستطيع أن يزيل في 18 يوماً أقوى نظام ديكتاتوري في الشرق الأوسط، والواقع أن هذه الروح لم تكن فقط سبباً في استقطاب كل المصريين بدون استثناءات اجتماعية أو دينية أو ثقافية أو اقتصادية، ولكنه كان رمزاً لتحضر المصريين وقدرتهم على صياغة تصور لفراغ عمراني فاضل في مدينة القاهرة التي كانت أقرب ما يمكن للمدينة المتهاوية وتفوق الشباب في أمور تنظيمية ولوجستية من مرور وبنية أساسية ومستشفيات ميدانية ومناطق توزيع طعام وحملات تنظيف وغيرها من الأمور التي عجزت حكومات كاملة ومتتالية في النظام السابق في التعامل معها.

ولقد أبهرني أن من ضمن قرارات ثوار 25 يناير، في الأيام الأولى لما بعد تنحي مبارك، قراراً بتشكيل لجنة من الثوار المعماريين والعمرانيين والمخططين لإعادة تصميم وتخطيط الميدان في ضوء حالة الاكتشاف الجديد للأدوار الحقيقية التي يمكن أن يلعبها فراغ عام بقيمة ميدان التحرير الذي تحول في أيام قليلة إلى مزار سياحي وطني يتوافد عليه يومياً آلاف المصريين من كل بقاع البلاد، ليستعيدوا مع أطفالهم وعائلاتهم لحظات ميلاد الحرية والكرامة للشعب المصري بعد عقود من الديكتاتورية. ولكن التعامل المعماري والعمراني مع الميدان يجب أن يتجاوز مناهج تقليدية عانت منها المدن المصرية كلها في سرعة اتخاذ القرار، فحقاً التعامل مع ميدان التحرير يتطلب التحول من الفكر المنحصر في مجرد وضع نصب تذكاري إلى الفهم الأعمق لمكان الميدان وقيمته في عمارة وعمران القاهرة وتاريخ الوطنية المصرية وحاضرها ومستقبلها، ومن ثم فالرؤية المطلوبة يجب أن تعكس انتماء المكان للمجتمع وانتماء المجتمع للمكان وليس فقط نصباً تذكارياً أو عملاً نحتياً زخرفياً يضل طريقه ويفقد قيمته في اتساع البنية الفراغية والبنائية للميدان. ولذا فإن المسابقة تحتاج قبل أن تبدأ إلى مشروع فكري نقدي يمهد لها ببلورة معنى إعادة تصميم الميدان في ضوء فهم جديد ومعاصر لدور الفراغ العام وخاصة عندما يكون فراغاً شهد حدثاً ثورياً تسبب وما يزال في ميلاد شرق أوسط جديد، ولذا فان قيمة الميدان الرمزية وكيف يتمكن تطوير الميدان من تجسيدها وتفعيلها هو التحدي الحقيقي للمصمم في مثل تلك المسابقة، وليس كيف نصمم نصباً تذكارياً على قاعدة رخامية تخلد الثورة

> لم نندهش ونحن نرى المرشدين السياحيين المصريين يقترحون ضم ميدان التحرير إلى القائمة الرئيسية لجولات ضيوف مصر من الأجانب والسائحين خاصة أن الميدان تجاوز الشهرة المحلية

وشهداءها، بل إنني أؤكد على أن كيفية التعامل مع مستقبل الميدان هو في حد ذاته إثبات أو دحض لتوجه مصر نحو حقبة جديدة لها منهج جديد في اتخاذ القرار يتجاوز العودة إلى ثقافة قرارات الساعات المحدودة الذي ينفذ في سنوات طوال أو تصل مشاكل التسرع في اتخاذه إلى انهيار المشروع بالكامل كما حدث في مشروعات في مصر ودول عربية أخرى استنزفت فيها الأموال إرضاء لحاكم اتخذ قراراً عشوائياً وخاف العلماء وأهل الخبرة، في جو ديكتاتوري بوليسي، من مجرد التشكيك في النجاح.

بل إننا لم نندهش ونحن نرى المرشدين السياحيين المصريين يقترحون ضم ميدان التحرير إلى القائمة الرئيسية لجولات ضيوف مصر من الأجانب والسائحين خاصة أن الميدان تجاوز الشهرة المحلية والإقليمية وأصبح له قيمة عالمية جعلت كل ضيوف مصر من الساسة والمفكرين



فندق رمسيس هيلتون.. حصار العمارة الجافة

والفنانين يطلبون أن تكون زيارة الميدان هي الأولى على قائمة برنامجهم في مصر، والأكثر أهمية أنه منذ انتهاء الاعتصام بالميدان لم تنته فكرة الانتماء له، ففي كل لحظة ترى جلياً تدفقات الرجال والنساء والشباب والعائلات والأطفال وكبار السن وذوي الاحتياجات الخاصة والعمال والفلاحين والمهنيين وأساتذة جامعيين وأغنياء وفقراء وبسطاء ومثقفين وجميعهم يدخلون ميدان التحرير ليكون مكان استعادة الكرامة وفراغ إيجابي لبناء الأحلام وهذان العاملين كانا أكثر ما رجته وتمنته الجماهير المصرية التي أهدرت كرامتها وأجهضت أحلامها لمدة ثلاثة عقود وأكثر.

ما بعد النشوة

«صباح حقيقي ودرس جديد أوي في الرفض
أتاري للشمس صوت وأتاري للأرض نبض
تاني معاكم رجعنا نحب كلمة مصر
تاني معاكم رجعنا نحب ضحكة بعض»
من قصيدة الميدان للشاعر عبد الرحمن الأبنودي.

الثورة المصرية مازالت وليدة تخطو خطواتها الأولى وربيع الثورات العربية في أوائل أيامه يقاوم سحباً ضبابية تراكمت على مدار عقود طويلة حجبت نور الشمس وأجهضت كل أمل أو محاولة لقشع الضباب، ولكن التداعيات والطاقة التي انتشرت في كل بقاع العالم العربي تؤشر لتاريخ جديد لمصر والشرق الأوسط، كما تؤكد أن مصر وباقي العرب لن يقبلوا العودة للوراء، كل أملي وأنا استرجع هذا التاريخ المفعم بالرموز والدلالات أن تكون هذه فرصة لإنتاج فراغ عام حقيقي يجعل من مستقبل ميدان التحرير نموذجاً ومثالاً للفراغات العامة الإيجابية والخلاقة في الشرق الأوسط، بل وفي العالم كله كما هو أصبح رمزاً لطاقة الشعوب البديعة في الإصرار على الحرية وتقديم الحياة ثمناً لها كما فعل زهرة الشباب المصري خلال أيام الثورة العظيمة. فالثورة حدث مولد لطاقة إيجابية فريدة لا يماثلها إلا الطاقة التي يولدها الدين في عقول وقلوب المؤمنين، بل إن سالم (2011) يرى أن تلك الطاقة التي تشترك فيها الثورة مع الدين هي الأقدر على تغيير المجتمعات وتوجيه حركة التاريخ، كما يربط بين الثورة والدين في اشتراكهما في القدرة على توليد نوع من «النشوة الوجدانية» التي تتخطى الواقع والممكن وهو ما يفسر قدرة الصمود المذهلة وتحقيق ما اتفق الكثيرون على استحالة حتى مجرد التفكير فيه كموضوع إسقاط النظام المصري والأهم أن هذا التكثيف العاطفي يخلق روابط إنسانية وتلاحم اجتماعي عميق تحتضنه في الثورات كما في الاحتفالات الدينية والطقوس الشعبية، الفراغات والميادين والساحات العامة، حيث إمكانية التعبير عن الشخصية الجماعية والإرادة الكلية.

والتعامل المستقبلي مع الميدان، الذي ولدت فيه أهم ثورات العالم العربي بل العالم كله قياساً بحجم النظام الديكتاتوري الذي أسقطته، يتطلب بالقطع ما يتجاوز المداخل التقليدية للتطوير المعماري والعمراني للفراغات العامة، بمعنى آخر لا يمكن أن نفسر اللامنطق والعفوي واللامتوقع بالمنطقي والمنتظم والمتوقع، ومن ثم فإن النظريات العمرانية المعاصرة بكل أدواتها في تحليل وفهم الفراغات العامة قد لا تنطبق أو لا يجوز فرض تطبيقها على الميدان. الأحرى أن نتفرغ لحالة ممتدة من التحليل والتفكر والتعلم من الميدان وما حدث به وله لتكوين رؤى أكثر مصداقية وملاءمة وعدالة في التعامل ليس فقط مع التحرير، بل قد تمتد لتشمل كل الفراغات العامة في مدن مصر.

ميدان الشعب ورمز الحرية

كتب توماس فريدمان انطباعاته وهو في قلب ميدان التحرير، وقبل أيام محدودة من إجبار حسني مبارك على التنحي، إن الشرق الأوسط الذي نكتب عنه من أربعين عاماً ليس ما أراه أمامي في ميدان التحرير، فجأة العالم العربي يملك فراغاً حراً وهذا الفراغ حرره المصريون وليس أي قوى أجنبية (النيويورك تايمز بتاريخ 7 فبراير 2011). وما يشير إليه فريدمان يؤكد حقاً أن ميدان التحرير أصبح رمزاً، ولكنه رمز له تجسيد مادي فراغي يمكن اختباره والتفاعل معه، كما أنه حوّل فكرة الانتماء المكاني في مصر من فكرة شكلية دعائية إلى واقع حقيقي ملموس ومحسوس، بل إن تنمية علاقة المواطن المصري مع المكان من خلال زيارته وحضور فعالياته أصبحت دليلاً على الانتماء للوطن. وبالقطع فإن ثورة 25 يناير جعلت من ميدان التحرير حالة

دراسة فريدة لكل مهتم بقضايا العمارة والعمران والإنسان والتمدن والتحضر، وحولت الميدان من فراغ مادي يعرف حدوده مجموعة من المباني إلى فراغ معنوي ديناميكي التغير والتأثير يتشكل حتى على المستوى اليومي بإرادة الشعب من شباب ونشطاء ومعتصمين وبائعين وفنانين ومحتفلين وحتى من الزوار والسائحين، وهذا ما يجعل تساؤل الإبراشي (2011) عن مستقبل الميدان تساؤلاً جوهرياً ومشروعاً حين تقول: «كيف سيتذكر ميدان التحرير لحظة التحرير»؟ ولذا فهي تؤيد فكرة رفض النصب التذكاري، لأنه كمفهوم يخلد الماضي في الوقت الذي تتفق فيه العقول والقلوب على أن ثورة 25 يناير هي حدث مستمر ومستقبلي لا يمكن تجميده في صرح رخامي بارد. إن ديناميكية الثورة تجعل كل أفكار الميدان والمدينة والمبنى وعلاقتهم بالإنسان والمجتمع في حالة تغير مستمر يتطلب الفهم والإدراك ولا يمكن الاستجابة لها بجود نصب تذكاري على قاعدة رخامية تشابه القاعدة التي استمر وجودها بالميدان عشرات السنين حيث كانت مخصصة لاستقبال تمثال الخديوي الذي وصل متأخراً بعد اندلاع شرارة ثورة 1952 وبقي التمثال في صندوقه الخشبي على أرصفة ميناء الإسكندرية.

السياسة والفراغ العمراني

العمارة والسياسة هما علاقة هامة تتداخل في صياغتهما مكونات منهجية ومفاهيمية مختلفة ترتبط بالتوجه السياسي العام وبالرؤية المعمارية والعمرانية (حبشي، 1990)، ولذا تتأرجح تلك العلاقة بين التوافق أو التناقض وهذه الصفة الأخيرة هي التي اتسمت بها تلك العلاقة في المناخ المصري ولم تستغل الأحداث التاريخية في مصر القرن العشرين وخاصة ثورة 23 يوليو أو انتصار حرب أكتوبر 1973 في تطوير العلاقة إلى طرح توافقي بين الإنسان والمكان، ومن هنا تأتي أهمية اللحظة التاريخية التي صاغتها ثورة الإنسان المصري في المكان المصري المسمى ميدان التحرير في فرصة لمصالحة المواطن ومنحه حقه السياسي والتجسيد المكاني لهذا الحق في صورة فراغ عام ديناميكي مرحب ومستقبل لأفراد الشعب في فرحهم وغضبهم، في رفضهم وفي دعمهم، ودون أن يكون ملتقى للمهمشين تتحول فيه البنية المادية للميدان كما كانت لعقود طويلة إلى كيان ممزق مشوه، بل إن في مراحل حرجة من الثورة سمي ميدان التحرير بدولة التحرير إشارة إلى مستوى غير مسبوق من الاستقلال حققه الشعب في الوقت الذي اعتقد الكثيرون أن الشعب المصري فقد قدرته على النضال ونسى معنى الاستقلال، وكما يناقش فهمي (2011) فان قيم التحرير والجلاء في ثورة 25 يناير لم تكن ضد القوى الأجنبية الاستعمارية ولكن التحرير والجلاء كانا من ديكتاتوريات الداخل وأجهزتها الأمنية الباطشة، والواقع أن اكتشافات ما بعد الثورة أوضحت الكيفية التي تفوقت فيها تلك الأجهزة في الإهدار اليومي لكرامة المصريين واستباحت كل حقوقهم حتى مجرد حق الانتماء إلى فراغ عام.



العراقة والبساطة

عالمية فراغ ميدان التحرير

إمكانية تحول الميدان إلى فراغ يخاطب أحرار العالم بعد أن اكتسب شهرة دولية ويمكن تحقيق هذا الهدف من خلال استضافة المهرجانات والفعاليات العالمية الأدبية والموسيقية والحوارية الشعبية والرسمية. وهذا البعد يربط بين الفراغ والحدث أو مجموعة الأحداث التي يمكن أن تتواكب على الميدان بصورة دورية أو موسمية وبحيث تؤكد الهوية الجديدة للميدان كفراغ للحرية التي ينشدها المصري والعربي والأجنبي على السواء ولذا تأتي البنية الفراغية التي تستوعب هذه الأحداث كشرط رئيسي لنجاح أي مخطط أو رؤية تصميمية لإعادة صياغة الميدان.

ولذا يحتاج الميدان إلى جهد للتأمل والفحص والفهم والتحليل وبما يتجاوز مجرد الرصد والتوثيق، وكما تشير الإبراشي (2011) فإن دور المعماريين والعمرانيين يتعاظم في حالة إخلاصهم لفهم النسيج والمدينة وتحولات الميدان من مكان عشوائي قذر إلى كيان فاضل ومقدس. ميدان التحرير أصبح مكاناً متعدد الإمكانات والطبقات والترددات، وإذا تم فهم الميدان من خلال ذلك المستوى فقد يكون الناتج فراغاً له سمات متباينة ومتناقضة وغير مكتملة وفاضلة ومثالية وعشوائية، ولكنها في الأغلب لن تكون حديقة عمرانية بها أشجار يتيمة وأعمدة إنارة قبيحة ومقاعد خرسانية باردة ومنعزلة ومنفرطة لتأكيد التهميش وثقافة الفرد وليس الجماعة الإنسانية وهذه هي المكونات التي اعتقدنا لعقود



طوال أنها مفاتيح نجاح الفراغات العامة في القاهرة وباقي المدن المصرية.

شباب المعماريين والعمرانيين : ثوار العمارة والعمران في التحرير

من خلال متابعة ردود أفعال شباب المعماريين والعمرانيين على إشكالية تنظيم مسابقة التحرير وتحليل انطباعاتهم على صفحة المسابقة على فيسبوك يتضح النضج الكبير في فهم أن الثورة لم تنتهي بعد ولم تكتمل، وبالتالي فإن أي سيناريو لإعادة تخطيط مكان مازال يتشكل سيمثل بالقطع إخفاقاً، كما أن البعض طالب محقاً بأن إعادة صياغة ميدان التحرير تتطلب إعادة صياغة المؤسسات والجهات المسؤولة عن عملية البناء والعمران في مصر ومنها جمعية المعماريين ونقابة المهندسين بشعبتها المعمارية وهيئة التخطيط العمراني وأساليب اختيار لجان التحكيم وأسلوب عملهم. من هذا المنطلق وبسبب هذا النضج فإننى شديد الإيمان والتفاؤل بدور شباب المعماريين والعمرانيين المصريين الذين يجتهدون اجتهاداً مخلصاً ويحاولون محاولات صادقة في تغيير الواقع والتعامل بنضج مع أطروحات الغرب ومعطيات التراث وأعتقد أن الإشكالية الجوهرية في إمكانية تعريض وكشف جهود وإبداعات شباب المعماريين المصريين وإيجاد القنوات والنوافذ التي يمكن من خلالها رؤية إنتاجهم وأفكارهم ومحاولاتهم التجديدية والتجريبية في مجال العمارة والعمران، وكذلك إيجاد المناخ النقدي الذي يسمح بالحوار والنقاش والتفاعل الإيجابي، وإعادة صياغة ميدان التحرير، الذي كان موطنهم لأيام نضال طويلة، هي مهمة يجب أن تخصهم بالكامل وأن تترك لهم الفرصة لتقديم الصياغة الفراغية الجديدة في ضوء فهمهم ومعايشتهم للثورة وإدراكهم بقيمة المكان وطاقته وكيف يستمر ملتقى للمصريين وللأحرار وللشعوب وللعالم.

المراجع

أمين، جلال. 2006. ماذا حدث للمصريين؟ القاهرة: دار الشروق.

الإبراشي، مي. 2011. يوميات الميدان. مجلة مجاز للعمارة عدد 401 ص: 42 - 74.

الأسواني، علاء. 2008. عمارة يعقوبيان (رواية). القاهرة: طبعة دار الشروق.

حبشي، محمد. 1990. أثر التحولات السياسية على التوجهات العمرانية والمعمارية في مصر(1952 - 1981) . رسالة ماجستير غير منشورة. جامعة القاهرة.

حواس، سهير. القاهرة الخديوية. القاهرة: آفاق للنشر والتوزيع.

سالم، صلاح. 2011 «الحرية روحانية أصيلة للتاريخ الإنساني». جريدة الحياة 2 يوليو 2011 عدد: 17620، ص:16.

عبد الجواد، توفيق. 1989. مصر العمارة في القرن العشرين. مكتبة الانجلو المصرية.

عبد الرءوف، علي..1991 النقد المعماري ودوره في تطوير العمارة المصرية المعاصرة رسالة ماجستير غير منشورة جامعة القاهرة .

عبد الرءوف، علي. 1996.السور والحديقة والانتماء : عن الفراغ العام في مصر مقال بجريدة الأهرام أكتوبر 1996.

عبد الرءوف، علي. 2001. العمارة المصرية المعاصرة : القضايا النقدية والتوجهات الإبداعية. مجلة البناء، الرياض، المملكة السعودية إبريل 2001.

عبد المجيد، وحيد. 2011. «ثورة 25 يناير قراءة أولية». مركز الأهرام للنشر والترجمة.

عمارة، محمد. 1988. علي مبارك: مؤرخ ومهندس العمران. (القاهرة: دار الشروق).

كريم، سيد. (بدون تاريخ) اشتراكية الفيلا. مكتبة النهضة المصرية.

يسين، السيد. 2011. «مصر ما قبل الثورة: نقد اجتماعي ورؤية مستقبلية. دار نهضة مصر.

Al Aswany, Alaa. 2011. On the State of Egypt: What Made the Revolution Inevitable. Vintage.

Alsayyad, Nezar. 2011. Cairo: Histories of a City. Belknap Press of Harvard University Press.

Carr, S., M. Francis, L. Rivlin &A. Stone. 1992. Public Space. Cambridge University Press, Cambridge.

Gehi, Jan. 2010. Cities for People. Island Press.

Marcus, C.C. & Francis, C. (eds.) 1998. People Places. (John Wiley & Sons, N.Y.).

Miller, Judith. 2011. Revolution in the Square. City Journal. Spring 2011 Vol.21, No.2.

Mitchell, Timothy. 1989. Colonizing Egypt, (The American University of in Cairo press, Cairo).

Mitchell, Timothy. 2002. Rule of Experts, Egypt, Techno-Politics, Modernity. University of California press, Berkeley.

Negroponte, Nicholas. 1996. Being Digital. Vintage.

Rheingold, Howard. 2000.The Virtual Community. The MIT Press.

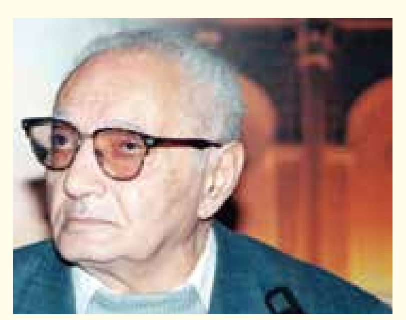
Robert Gatje. 2010. Great Public Squares: An Architect's Selection. W. W. Norton & Company.

Sakr, Tarek. 1993. Early Twentieth-Century Islamic Architecture in Cairo. American University in Cairo Press, Cairo.

Sherif, Lobna. 2002. Architecture as a System of Appropriation: Colonization in Egypt. In UIA International Conference on Architectural Heritage, Alexandria, Egypt.

Sims, David. 2011. Understanding Cairo: The Logic of a City Out of Control. The American University in Cairo Press.

88



عبد الغفار مكاوي
شاعر المترجمين

أدب



ترجمات

فرناندو بيسوا.. الشاعر قاصاً

وأخيراً، جاء يوم سفري. بكوا جميعاً من حولي؛ لا أدري إن كانوا يبكون فقط لرحيلي، أو لأنهم يشعرون أنني أرحل من دون هدف، أو لأنهم يظنون أنني لن أعود أبداً. لم أكن أهتم بكل ذلك العتاب، وإن كنت أكترث له. كان شيء ما يأخذني نحو الخارج بعيداً عن ذاتي.

في اللحظات الأخيرة التي قضيتها في البيت، في تلك اللحظات التي كنت فيها لوحدي، فجأة، ودون أن أعرف كيف حصل ذلك، برز من جديد في ذهني وجه الرجل ذي الملابس السوداء، بكلماته، كما تنكرتها، فتطفو على سطح ذاكرتي من جديد.

انتبهت حينئذ كم كانت غامضة، وغير واضحة. عليّ ألاّ أحدق إلى الطريق، بل أن أسلكها. كنت أفهم معنى ألاّ أحدق إلى الطريق. لكن أن أسلكها، لم أكن أدري كيف أفهم ذلك. أن أسلكها لأي غاية، تساءلت مرة أخرى؛ أن أسلكها لأي غرض، ونحو أي وجهة.

100



حوار

94

ياسمينة خضرا: الفضل للفرنسية

أنا ربما الكاتب العربي الوحيد الذي يعيش بشكل حر. لأن لي وسائل التحرر. أنا الكاتب العربي الوحيد الغني مادياً والمنتشر عبر العالم بأكمله. أنا لا أركض طمعاً في منصب في النظام، بل النظام هو الذي يلهث خلفي.

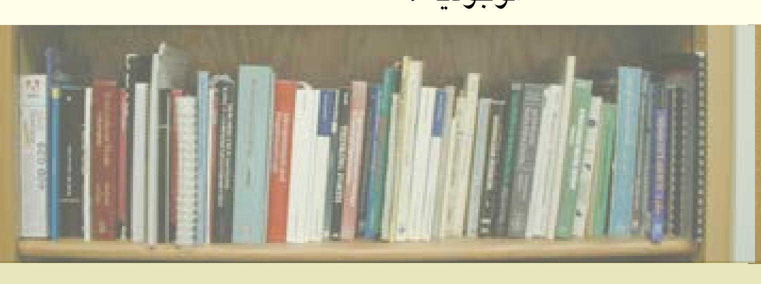
ذكرى

124

مارغريت دوراس «الهوى المعلق»

«سارتر هو السبب في التأخر الذي حصل على الصعيدين الثقافي والسياسي في فرنسا. كان يعتبر نفسه وريث ماركس أو الصورة الوحيدة التي تمثل فكره. من هنا نبعت كل الأفكار الملتبسة حول الوجودية».





نصوص

محمد سليمان:

مازلتُ معك

بشير عزّام:

متوالية حسابية

علي السوداني:

باصُ أبي تسوقُهُ

مارلين مونرو

112

كتب

سيمون دو بوفوار قصة عشق خطرة

بالرغم من توقف علاقتهما فإن سارتر كان يبوح لها بغرامياته وأحياناً كانت بوفوار تسهّل له الوصول إلى فتيات كنّ من تلامذتها.

Claudine Monteil
Simone de Beauvoir et les femmes aujourd'hui

126



رائحة البوكر

سعيد خطيبي

رغم مرور خمس سنوات على تأسيسها، ما تزال الجائزة العالمية للرواية العربية (بوكر) تبحث عن إجماع بين أوساط النقاد من جهة، وعامة القراء من جهة أخرى. أسئلة كثيرة تدور عن مدى نزاهتها وثابت منطقها، فلم يحدث أن عرفت واحدة من الروايات الفائزة بها تقبلاً عربياً شاملاً. حالة الارتياب التي تلف الجائزة العربية الأهم في مجال الرواية حركت أسئلة جديدة، مباشرة بعد الإعلان عن قائمتها القصيرة، مطلع الشهر الماضي بالعاصمة تونس.

«رياح الربيع العربي لم تمر على البوكر» علّق صحافي. كثيرون تفاجأوا بقائمة الروايات المرشحة، وتساءل البعض الآخر عن المعايير التي لجأت إليها لجنة التحكيم في تقييم الروايات المقدمة إليها، والتي يرأسها بروفيسور الاقتصاد المصري جلال أمين، هذا الأخير أثار تعيينه في المنصب نفسه حفيظة كتاب ونقاد عرب. وأشار أحد الكتاب إلى أن تضمين القائمة النهائية من الجائزة أسماء شبابية، لا يعبر عن طلائعية بقدر ما يكشف عن تورط نائقة لجنة التحكيم في الراهن السياسي، باعتبارها لجنة تقوم أكثر على الانطباعية، وليس على لغة النقد، وجلال أمين ما يزال محل شكوك الطبقة الأدبية العربية، خصوصاً بعد موقفه الرافض لتدريس رواية «الخبز الحافي» لمحمد شكري في الجامعة الأميركية بالقاهرة، سنوات التسعينيات. فالمفكر المصري المعروف لم يتوقف يوماً عن النظر إلى الأدب وفق رؤية سياسية. ويرافقه في عضوية لجنة التحكيم، كل من الأكاديمي اللبناني صبحي البستاني، الرسام الكاريكاتوري السوري علي فرزات، المستعربة البولندية بربارا ميخالك - بيكولسكا، والناقدة الجزائرية زاهية إسماعيل الصالحي.

الجدل الذي يرافق البوكر العربية اليوم ليس سوى حلقة جديدة من جدل واسع، برز منذ طبعتها الأولى.

تأسيس صعب

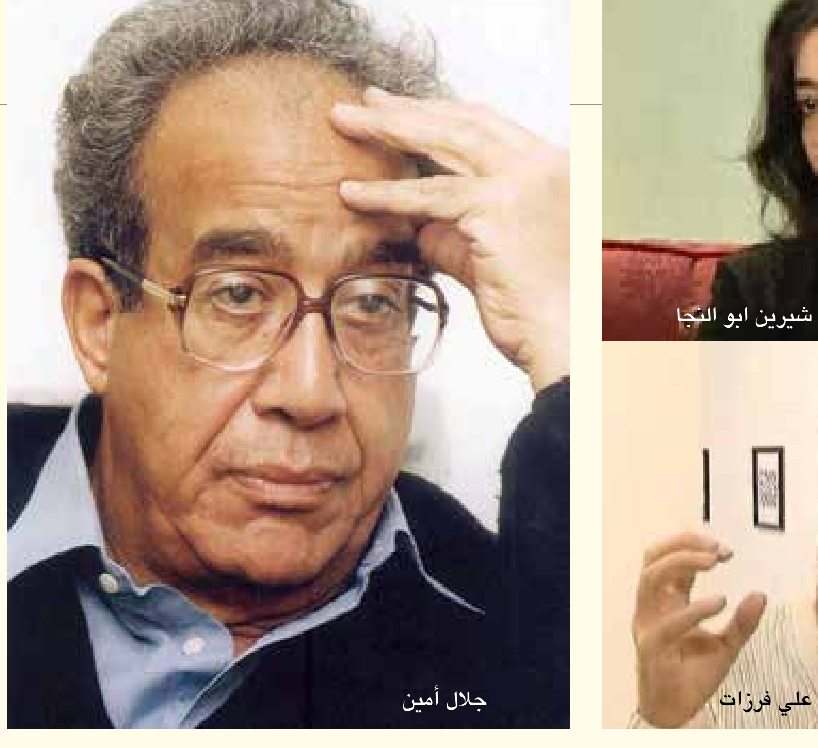
«الدورة الافتتاحية للجائزة العالمية للرواية العربية كانت تشبه أكثر ما تشبه تجربة الإنجاب. المخاض كان صعباً، والولادة مضنية» صرحت المنسقة العامة السابقة للجائزة جمانة حداد عام 2008. لكن، بعد الولادة المضنية، التي انتظرت أشهراً طويلة، ظهر الجنين غير مكتمل النمو، غير قادر على أن يكبر بشكل طبيعي، وتوجب الأمر إخضاعه لعمليات تأهيل مكثفة، ومتابعة أدبية إكلينيكية لبلوغ سن الفطام. الملاحظة الأهم التي رافقت نشأة الجائزة هي «معايير التحكيم». على أية قاعدة تختار روايات القائمة الطويلة، ثم روايات القائمة القصيرة؟ في جائزة الغونكور الفرنسية مثلاً، التكهنات والترشيحات غير الرسمية تنطلق شهراً تقريباً قبل الإعلان عن القائمة الطويلة. المجلات والمواقع المتخصصة لا تختلف فيما بينها عن معايير لجنة الأكاديمية، وغالباً ما نلاحظ إجماعاً على النصوص المتوجة. تاريخ فرنسا المعاصر، إعادة كتابة محطات الوجع القومي القريب، الدفاع عن الأقليات، مقاربة الراهن أدبيا، والابتعاد عن المحاكمات الدينية والأخلاقية، هي عوامل تلعب لصالح الروايات التي تريد دخول السباق من أجل الجائزة الأدبية الفرنسية الأهم.

«نحن النقاد صيارفة الرواية، نملك أكثر من معيار تحدده تجاربنا وثقافتنا» يقول جورج طرابيشي، رئيس لجنة لتحكيم الجائزة السنة الماضية. تعدد معيار التحكيم من شأنه الإخلال بالنظام الداخلي للجائزة، التي يرى البعض أنها تخضع لأذواق المحكّمين، وليس لمنطق ثابت، في معالجة النص الروائي وتحليل سياقاته.

«أشبه عملنا بضيف المطعم، أمامه لائحة في أصناف محددة من الطعام بإمكانه أن يختار من بينها. وهنا كان الوضع في لجاننا: قدمت لنا روايات، وكان علينا اختيار أفضلها» يضيف طرابيشي، دونما أن يقدم تعريفاً لكلمة «الأفضل».

بمقارنة البوكر العربية، مع الجائزة البريطانية «الأم»، سنلاحظ عشوائية في طبيعة اختيار أعضاء لجنة التحكيم. في لندن، لجنة التحكيم تتشكل سنوياً من: كاتب، ناشرين أدبيين اثنين، وكيل أعمال أدبية، مكتبي، بائع كتب، تحت مظلة رئيس للجنة. تشكيلة فسيفسائية تجمع مختلف العناصر التي تصنع مشهداً أدبياً في بلد ما.

فيما يخص لجنة البوكر العربية، فإن «مجلس الأمناء يقوم سنوياً بتعيين لجنة تحكيم تتألف من خمسة أشخاص، وهم نقّاد وروائيون وأكاديميون من العالم العربي وخارجه». تحصر الجائزة لجنة التحكيم نفسها إذاً في ثلاث فئات محددة، ثم تتخطى خياراتها، باختيار مفكر اقتصادي لرئاسة اللجنة وإضافة


جلال أمين


شيرين ابو النجا

علي فرزات

أسئلة حول معايير تشكيل اللجان ومعايير حكمها

رسام كاريكاتير هو الفنان علي فرزات مثلاً في طبعة السنة الحالية، كما أن وجود مستعرب بين أعضاء اللجنة يبدو وجوداً تسويقياً ليس أكثر، لأن الغريب على اللغة لن يستطيع القراءة بالكفاءة التي يتطلبها العدد الضخم من الروايات المعروضة أمام اللجنة، مع خلوها، في الوقت نفسه، من روائي واحد. لجنة 2009 أيضاً جاءت خالية من الروائيين. فهل تتحايل أمانة الجائزة على نفسها وعلى قوانينها الداخلية أم على القارئ والمتابع للجائزة؟ وفي دورة 2010، انسحبت الناقدة المصرية شيرين أبو النجا من لجنة التحكيم، وعللت: «استقالتي من اللجنة جاءت نتيجة شعوري بالخيبة، لأنها لم تعتمد معايير نقدية واضحة في مراحل عملها الأخيرة». خيار شيرين أبو النجا ودفاعها عن استقلاليتها أثار غضب أمانة الجائزة، التي حذفت اسم الناقدة المصرية من أرشيفها، ومن على موقعها الإليكتروني الرسمي على الإنترنيت، مكتفية بالإشارة إلى أسماء المحكمين الأربعة فقط. فكانت الدورة الثالثة من البوكر العربية هي دورة (1-5)، ودورة توسع حلقة الشكوك عن موضوعيتها.

شهرة ومال

تنبع أهمية البوكر العربية من قيمتها المادية. فعلى خلاف جائزة نجيب محفوظ الأدبية، أو الجوائز المحلية في الرواية، في تونس ولبنان، فإن البوكر ولدت كبيرة وفي صحة مادية جيدة. كما أن القائمين عليها يمتلكون من الإمكانيات ما تفتقده جوائز أدبية عالمية. إذا كانت «الغونكور» الفرنسية لا تتجاوز قيمتها العشر دولارات، فإن البوكر العربية تمنح الرواية الفائزة بها شيكاً بقيمة 50.000 دولار، أما من يدخل القائمة القصيرة فسيستفيد من 10.000 دولار. وصرحت إحدى الروائيات العربيات، التي سبق لها أن دخلت ترشيحات الجائزة قائلة: «أهم ما فيها قيمتها المادية». جائزة البوليتزر الأميركية العريقة، والتي سبق أن توجت روائيين عالميين، أمثال آرنست هيمنغواي، توني موريسون، فيليب روث وغيرهم، لا تتعدى قيمتها المادية سقف الخمسة آلاف دولار(أي عشر البوكر العربية). أما في روسيا، التي تتمتع بتقاليد أدبية جد عريقة، تعود إلى قرنين ماضيين، فإن المرشحين في القائمة القصيرة من البوكر الروسية يكتفون بألفي دولار، والفائز له عشرون ألف دولار(أقل من نصف نظيرتها العربية). وفي القارة السمراء، فإن جائزة «يامبو أولوغام» الشهيرة للأدب لا تتعدى الثمانية آلاف دولار.

تقاليد غائبة

ميزانية الجائزة العالية لا تتماشى مع حضورها الجهوي والدولي، بسبب افتقادها ربما لبعض الأعراف الأدبية المهمة. غالباً ما ترتبط جوائز الكتاب في الغرب، بل أيضاً في بعض الدول النامية بحدث سنوي: هو الدخول الأدبي. الجوائز عامة ليست تهدف سوى إلى إثارة انتباه القارئ إلى صنف معين من الكتب، الترويج لها ورفع نسبة الإقبال عليها. والبوكر العربية أيضاً «تهدف إلى مكافأة التميّز في الأدب العربي المعاصر، ورفع مستوى الإقبال على قراءة هذا الأدب». الدخول الأدبي يتزامن، في عديد الدول، مع الدخول الاجتماعي، شهريْ سبتمبر وأكتوبر، ففي تلك الفترة تعرف المكتبات انتعاشاً يغطي ركود أشهر الصيف الثلاثة. ولكن البوكر العربية اختارت لنفسها توجهاً آخر، حيث تقرع طبولها شهري نوفمبر وديسمبر، وتختتم موسمها شهر مارس، على هامش معرض أبوظبي الدولي للكتاب. وبحسب كثير من المتتبعين، فإن كرونولوجيا الجائزة، وأجندتها السنوية لا تخدم تماماً سوق الرواية العربية، ولا توفر لها الانتشار المرجو منها.

بما أن الجائزة، تحمل صبغة جهوية، ليس فقط قومية، كان من المستحب لدى القارئ أن تراعي اختلافات الدول العربية، وتعدد نظرة جماهير القراء لسوق الكتاب، بغية الترويج للروايات الفائزة بشكل أفضل. فالقراء في شمالي إفريقيا مثلاً، غالباً ما ينتظرون سنة كاملة، قبل حلول موسم معارض الكتاب، والحصول على الرواية الفائزة بالجائزة السنة التي مضت.

لا يختلف اثنان في التأكيد على أن الجائزة العالمية للرواية العربية قد حركت نسبياً المشهد الروائي العربي، وبثت فيه دينامية جديدة، ولكن، يقر بعض الكتاب أن الجائزة نفسها خلقت انشقاقات داخلية، وهي مطالبة بإعادة النظر في بعض أجزاء ميكانيزم عملها لتبلغ الأهداف المنتظرة منها.



عبدالغفار مكاوي

الهادئ كالضوء

في الرابع والعشرين من ديسمبر الماضي، بعد أن مثلت «الدوحة» للطبع فقدت الساحة الثقافية العربية إحدى قاماتها الكبيرة، الدكتور عبدالغفار مكاوي الكاتب، أستاذ الفلسفة والمترجم الفذ.. رحل في صمت مثلما عاش صامتاً وعميق الأثر كالنور.

العالم قصيدة يترجمها فيلسوف !

طلعت الشايب

ظل الشعر (قديمه وحديثه، قراءة وترجمة) ملاذاً لأستاذ الفلسفة وكاتب القصة القصيرة والمسرح عبد الغفار مكاوي طوال حياته الإبداعية على مدى أكثر من نصف القرن ؛ كما كان الرافد الأهم لمشروعه الثقافي، وزاد رحلته مع الأدب العالمي بعامة والألماني بخاصة.

بعد أن تأكد له عجزه عن قوله بلغته الأم في مطلع حياته، هرب مكاوي إلى أحضان شعراء العالم ليستضيء بقبس من نور النار الخالدة أو بجذوة منها، تلك النار التي سرقها لص إغريقي قديم ليلقي بها في قلوب شعراء الكون الواسع، ليظل لهيبها يحرقهم ويجلو نفوسهم ويجعلهم في كل واد يهيمون، سكارى وما هم بسكارى، يحلمون بعالم أبهى وأجمل.. أكثر حرية وعدلاً.

إن حب عبد الغفار مكاوي للشعر، هو الذي يجعله يقول إن قصصه القصيرة: «دفقات تنسكب في ليلة واحدة وجلسة واحدة.. مفاجآت كالبروق وسط سمائي الملبدة بسحب الاكتئاب والدرس والتحصيل».

«حبه للشعر، هو الذي يجعله يؤمن بأن الفيلسوف في صميمه فنان وأديب ينتزع الفكرة المجردة من إطارها المحسوس قانعاً بالنواة الجافة دون الثمرة الحية، وبأن الفنان والأديب هو في حقيقة الأمر فيلسوف، يكسو الفكرة



بالصورة الحسية ويحييها بالعاطفة الجياشة».

هذا التكوين الشعري لأستاذ الفلسفة، هو الذي يجعله يراها - الفلسفة - أنقى صور التأمل، وأن حياة التأمل والنظر ليست حياة بشرية خالصة، وإنما هي شيء يسمو فوق البشرية، ويرى أن فعل التفلسف يبدأ بالدهشة التي تحقق الإحساس بالمعنى والسر، كما يشرح لنا في كتابه «لم الفلسفة ؟».

أما ترجمة الشعر فهي عملية إبداعية بالغة التعقيد، وربما تقع في دائرة الاستحالة التي يؤكدها الكثيرون من الجاحظ، الذي كان يرى أن «الشعر لا يستطيع أن يترجم ولا يجوز عليه النقد، ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب...»، إلى شيلي الذي يرى ترجمته «محاولة عقيمة تماماً مثل نقل زهرة بنفسج من تربة أنبتتها إلى مزهرية».

ولعبد الغفار مكاوي، مترجم الشعر، رأي في تلك العملية، الأشبه بالمخاطرة في منطقة غامضة من أرض حرام، تقع على الحدود الغامضة - كذلك - بين الخلق أو الإبداع الخالص، وبين النقل الحرفي، الذي يدعى الأمانة والدقة. وهو يتنكر مكابدة العيش شهوراً طويلة مع قصائد «الديوان الشرقي» لـ «جوته»، يتذوقها ويتناغم معها ويتقمص روحها، ويجرب في نفسه تجربة صاحبها ومشاعره عند كتابتها، وتجربة متلقيها المعاصر، ويهدهد في كيانه وقلبه حقيقتها وسرها، الذي يتجلى في إيقاعها وجرس كلماتها وأوزانها وقوافيها وسياقاتها المختلفة، وإيحاءاتها وإشعاعاتها الحسية والمعنوية، وكأنه الصوفي الذي يجود بمواجده ومجاهداته وتضرعه ودموعه لينخلع عن ذاته ويتخلى عنها وعن الدنيا كلها، لعله يفوز بالفناء في الذات الأسمى.

ترجمة الشعر عند عبد الغفار مكاوي حوار مع كيان لغوي ووجداني وبياني منغم ومتفرد نطلق عليه اسم القصيدة الشعرية. هذا الحوار، لا نتيجة نهائية له، فهو عملية متصلة لا ترتبط بوجود الشاعر الذي قد تفصله عنا مئات السنين، بل إنه مرتبط بقدرتنا نحن على الانفتاح على نص القصيدة نفسها وتبادل الحديث معها وتجاوب الأسئلة والردود بيننا وبينها. لذلك نجد الشروح التي يقدمها في الهوامش لا تزعم أنها نهائية أو وحيدة، وإنما مجرد محاولات للتفسير، وهي بالفعل تأويلات واجتهادات لا تنفي سواها لدى قراء ومتلقين آخرين، مختلفين باختلاف التجارب والعصور والثقافات.

هنا يبدو جلياً تأثير دراسة الفلسفة في مفهوم قراءة القصيدة لدى عبد الغفار مكاوي، فاطلاعه قبل سنوات على منهج التأويل والاستعانة به في محاولة فهم نصوص آداب الحضارة البابلية القديمة، المعروفة بنصوص أدب الحكمة البابلية، هذا الاطلاع جعله يدخل دائماً في حوار متصل ومتعاطف مع ذلك السر المكشوف - بتعبير جوته - السر الوجداني المنغم الذي نسميه القصيدة الشعرية، والذي نحاول من خلال سبر أغواره اللغوية والبيانية والدلالية والصوتية والشكلية، أن نتذوقه ونعرفه ونعرف أنفسنا من خلاله، كما نعرف الواقع الثقافي والاجتماعي والطبيعي المحيط بنا والمحدد لطبيعة وجودنا وتذوقنا وتلقينا، سواء تقبلنا ذلك أم تمردنا عليه، وكأنه بهذا المفهوم يطبق مقولة شوبنهاور الشهيرة، بأن كل ترجمة شعرية هي نوع من تقمص الأرواح.

ولكن، كيف جاء كاتب القصة والمسرح وأستاذ الفلسفة إلى ترجمة الشعر ؟

كانت البدايات مع تعرفه على صديق عمره الشاعر صلاح عبد الصبور، واقتناعه ربما تحت تأثير شعره وشاعريته كما يقول، بأنه يفتقر إلى الأصالة والتفرد اللذين لا غنى عنهما لقول الشعر. وفي لحظات الصدق مع النفس، أدرك عبد الغفار مكاوي أن الموهبة الوحيدة التي يمكنه الزعم بأنه يمتلكها، هي التعاطف مع كل الكائنات، والقدرة على احتضانها، والنفاذ إلى روحها، وفي المقدمة من ذلك، القصائد التي هي كائنات حية. كان هو وصلاح يشتركان كثيراً في قراءة بعض شعراء الغرب، وفي مقدمتهم أولئك الذين كانت سيرتهم تجري في تلك الأيام على لسان أصدقاء يكبرونهم سنا، كما حاول في تلك المرحلة ترجمة بعض قصائد «اليوت» و«ريلكه»، ثم قام بتشجيع من بعض الأصدقاء في الجمعية الأدبية في مطلع الخمسينيات، بنشر بعض تلك الترجمات في مجلة «الثقافة». وفي سنة 1957 أرسل من «فرايبورج»، عاصمة الغابة السوداء التي كان قد سافر إليها للدراسة، نحو عشرين قصيدة مترجمة عن الألمانية، نشرها له الدكتور حسين فوزي في أحد أعداد مجلة «المجلة». كانت ترجمة الشعر عن الألمانية في تلك المرحلة، قبل أن يقطع شوطاً كافياً في تعلم اللغة، كانت تجربة صعبة

بالنسبة له، وقفزة خطرة ساعده على التجرؤ عليها زملاء الدراسة، كما يقول. وفي محاولة لتفريغ الشحنة المعرفية والوجدانية التي تكاثفت لديه في تلك الجامعة العريقة التي ارتبطت بأسماء فلاسفة كبار مثل «هسرل» و«هيدجر»، قام عبد الغفار مكاوي بترجمة شذرات من «سافو»، أول شاعرة غنائية في تاريخ الأدب الغربي، كما أقدم في الوقت نفسه تقريباً، على ترجمة ثمانين مقطوعة من الشعر الصيني القديم.. كان يرى كل ما سبق بمثابة «فاتح شهية» لترجمة الشعر، وبقي في انتظار لحظة الانطلاقة الجدية في ترجمة الشعر العالمي الحديث، إلى أن كان يوماً في أوائل العام 1966 عندما جمعته الظروف بالشاعرين عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور، وكان لابد من أن يتطرق الحديث إلى الشعر، وانتهى اللقاء بإجماع على أن هناك أمانة تنتظرهم.. أمانة ترجمة وتقديم نماذج من ذلك التراث العظيم، الذي كان معظمه قد أصبح كلاسيكياً بالفعل.

وبعد تقسيم أولي للعمل بينهم، كانت ترجمة شعر العالم الأنجلوساكسوني (بما في ذلك كافافيس ولوركا وشعر الزنوجة) من نصيب عبد الصبور، وترجمة شعر العالم الشرقي (السلاقي والآسيوي) من نصيب البياتي، أما هو فكان عليه أن يترجم شعر إسبانيا وإيطاليا وفرنسا وألمانيا. ويكمل عبد الغفار مكاوي القصة «... ومضيت أعمل بالجدية السانجة التي يعرفها عني أصدقائي، فلم ينقض العام حتى اجتمع لي أكثر من ثلاثمئة قصيدة لأكثر من أربعين شاعراً. عرضت المسودات على صديق العمر صلاح فهاله ما فعلت، ثم سألت صديقنا البياتي بعد ذلك، ففوجئت بأن الصديقين الكبيرين لم يسيرا في مشروعنا خطوة واحدة، وإنما عكف كلاهما على شعره وإنتاجه. حزنت في أول الأمر، ثم تبين لي أنهما أحسنا صنعاً، إذ ليس أضر بالمبدع من أن يتخلى عن موهبته إلى النقل والترجمة».

مع مرور الأيام أضاف مكاوي إلى النصوص المترجمة دراسة قصيرة عن الشعر في القرن العشرين، وإيماناً منه بأن هذا الشعر لا يمكن فهمه على حقيقته حتى يوصل آخره بأوله، راح يفتش عن جذور الحركة الشعرية المعاصرة حتى عثر عليها في البدايات الرومانسية وفي كتابات وترجمات «بودلير»، كما تتبع خيوط نسيجه الجديد الذي بدأه «بودلير» وأحكم بناءه «رامبو» و«مالارميه» ثم طبع الشعر المعاصر كله بطابعه.

تلك هي قصة كتاب عبد الغفار مكاوي «ثورة الشعر الحديث: من بودلير إلى العصر الحاضر»، وإن كانت النصوص لا تقدم بانوراما كاملة للشعر الغربي في القرن العشرين، حيث إنها لا تتجاوز ما أنتج حتى العقد السادس منه. أما الثورة التي يقصدها في عنوان هذا العمل العمدة، فإنما يؤكد بها حرية الشاعر وتحرره لكي يساعد القارئ أو المتلقي على تحرير نفسه، ويحقق بذلك أملاً لم يفارقه، في أن يكون الشعر عوناً على الفعل، أو أن يستهدف الحقيقة العملية كما يقول «إيلوار».

بعد «ثورة الشعر الحديث»، اتجه عبد الغفار مكاوي إلى شاعر الوحدة والاكتئاب، والحنين إلى الأصول والعهود الأسطورية القديمة، وهو «فردريش هلدرين».

في شهادة له، في كتابه «البلد البعيد»، يعترف عبد الغفار مكاوي بأنه اتجه إلى هذا الشاعر بعد تجربة حب فاشلة، ومشروع زواج فاشل، كان فيما بدا أقصر الطرق للدخول في «الغياب الشعري»، مع ذلك الغائب الحاضر العظيم، ويرى أنه بترجمة معظم أشعاره وأناشيده الكبرى في إطار شبه روائي، ضم سيرة حياته المأساوية التي انتهت بإصابته بجنون الاكتئاب بعد فشله في الحب والأدب والحياة، يرى أنه داوى الداء بالتي كانت هي الداء وشرب من كؤوس المرارة ما يكفي للخلاص منها، وفي سنة 1979، ظهر كتابه عن الديوان الشرقي لـ «جوته» في إطار سلسلة «اقرأ» - دار المعارف - في شكل كتيب صغير يزين غلافه وجه الشاعر بريشة صديقنا الراحل جودة خليفة. فصول أربعة، وقصائد مختارة ترجم بعضها في أشكال إيقاعية منظومة، توخي الحذر في التصرف في معانيها وصورها الأصلية في أضيق الحدود؛ ثم صدرت طبعة جديدة من الكتاب في 2006 ضمن «منشورات الجمل» بألمانيا، بعنوان «النور والفراشة» مع النص الكامل للديوان الشرقي، ومقدمة طويلة عن قصة الديوان والأدب العالمي و«جوته» ورؤيته للإسلام وللأدبين العربي والفارسي.

يجد القارئ مع المقدمة الضافية والنصوص المترجمة

اختيار من ترجمة عبد الغفار مكاوي

ا- زيارة للشعراء المنفيين
(برتولد برشت)

لما دلف في الحلم، إلى كوخ الشعراء المنفيين
الذي يقع إلى جوار الكوخ
الذي يسكنه المعلمون المنفيون،
(تناهت إليه من هناك أصوات شجار وضحك)
استقبله «أوفيد»، وقال له بصوت غير مرتفع:
«خير لك ألا تجلس الآن. أنت لم تمت بعد.
من يضمن ألا تعود مرة أخرى ؟
وألا يتغير أي شيء سواك ؟»
اقترب «بوكي - لي»، وبريق العزاء يشع من عينيه،
وقال مبتسما:
«كانت الصرامة والقسوة الشديدة هي جزاء
كل من سمى الظلم باسمه
ولو مرة واحدة.».
وقال صديقه «تو - فو» في هدوء:
«تعلم أن المنفى ليس هو المكان
الذي ينسى فيه المرء غروره».
لكن على نحو أشد التصاقاً بالأرض

انضم إليه «فرانسوا فيون» بهلاهيله الممزقة وسأل:
«كم عدد أبواب البيت الذي تسكنه ؟»
فأخذه «دانتي» جانباً، وهمس وهو يشده من كم سترته:
«أبياتك مزدحمة بالأخطاء،
لا تنس يا صديق،
أن الذين يعارضونك لا حصر لهم».
وهتف «فولتير»:
«احرص على القرش وإلا أجاعوك»
وصاح «هيني»: «وامزج أشعارك بالفكاهة».
قال شكسبير غاضباً: «لا جدوى من ذلك،
فعندما جاء «ياكوب»
منعت أنا أيضا من الكتابة»
ونصح «يوربيدز» قائلاً:
حين يصل الأمر إلى المحكمة،
فوكل عنك وغداً يكون محامياً عنك.
لأنه يعرف الثغرات في شبكة القانون».
كانت الضحكات لا تزال تتردد
حين هتف صوت من الركن المعتم:
«أنت، هل يحفظون أشعارك أيضاً عن ظهر قلب ؟
والذين يحفظونها،
هل سيفلتون من اللااضطهاد ؟»
قال «دانتي» في صوت خفيض:
«هؤلاء هم المنسيون،
لم تمح أجسادهم فحسب،
بل محيت كذلك آثارهم».
انقطع الضحك.
لم يجرؤ أحد على التطلع إليه.
القادم الجديد
شحب وجهه.

٢- أيها الجنرال...

دبابتك قوية جداً!

تسحق غابة بأكملها، ومئة من البشر
لكن فيها عيباً واحداً
أنها تحتاج إلى سائق !
أيها الجنرال، قاذفة قنابلك قوية
تطير أسرع من العاصفة
وتحمل فوق ما يحمل الفيل
لكن فيها عيباً واحداً
أنها تحتاج إلى طيار
أيها الجنرال، للإنسان فوائد كثيرة
فهو يستطيع أن يطير ويستطيع أن يقتل،
لكن فيه عيباً واحداً:
أنه يستطيع أن يفكر !

شروحاً وهوامش على ثمانين صفحة من القطع الكبير، تساعد على تذوق الشعر، وتضع القصائد في سياق علاقتها الوثيقة بأعمال «جوته» السابقة واللاحقة، وكان الشاعر نفسه قد قدم تعليقات وهوامش تعين على فهم «الديوان الشرقي»، ويعتبرها المترجم أهم عمل تاريخي كتبه الشاعر بعد كتابه عن تاريخ نظرية الألوان.

ومع احتفالات العالم في 1998 بالذكرى المئوية لميلاد «برشت»، أصدرت له دار شرقيات بالقاهرة طبعة جديدة من كتابه «هنا هو كل شيء: قصائد من برشت» ثم أعاد المركز القومي للترجمة نشره ضمن سلسلة ميراث الترجمة (2008)، وكان عبد الغفار مكاوي هو أول من قدم الشاعر إلى العربية في 1956 بترجمة إحدى مسرحياته التعليمية - الاستثناء والقاعدة - عن الفرنسية. في تقديمه للمختارات، يلفت المترجم نظر القارئ إلى نقطة بالغة الأهمية في إبداع «برشت»، وهي الارتباط الحميم في إنتاجه بين الشعر والدراما ؛ وبالمثل يلفت نقادنا نظر المتلقي العربي إلى الارتباط الحميم بين الشعر وكل انتاج عبد الغفار مكاوي في القصة والمسرح.. أو حتى نصوص ترجماته الأخرى التي يلمس فيها قدراً من الشاعرية. قصته القصيرة «الذئب الذي أراد أن يدخل في جملة مفيدة (من مجموعة الحصان الأخضر يموت على شوارع الأسفلت - 1981) مستلهمة من قصيدة للشاعر الألماني «كرستيان مورجان شتيرن»، ومسرحياته الطويلة تنهج أسلوباً ملحمياً متأثراً بترجماته لأشعار «برشت» وبعض مسرحياته. وهو يعترف بأن أسلوب وجوده وتفكيره الشعري قد فرض عليه - إلا في حالات نادرة - اختيار النصوص التي يلمس فيها قدراً من الشاعرية أو التي لمست قلبه قبل أن تحرك عقله. من ذلك مثلاً ترجمته لكتاب «الطريق والفضيلة»، ولنصوص الحكماء السبعة، ولأفلاطون (الرسالة السابقة ضمن كتاب: المنقذ: قراءة لقلب أفلاطون)، ولأرسطو (في نصه البليغ: دعوة للفلسفة)، بجانب ثلاثة نصوص تفيض بالشاعرية رغم وعورتها الشديدة وشدة غموضها لفيلسوف الوجود الأكبر «هيدجر» (ضمن كتاب: نداء الحقيقة)، الذي كان يعتقد هو الآخر أن «الشعر والفلسفة يسكنان قمة جبلين متجاورين وإن كانا منفصلين».

في شهادة له عن ترجمته للشعر، يتمنى عبد الغفار مكاوي أن «يتفضل النقاد من ذوي البعد الواحد ويسألوا أنفسهم: أين يبدأ الشعر، أو أين تنتهي الفلسفة، وكيف نفرق بينهما في أعمال الأدباء والمفكرين العظام عند غيرنا أو عندنا».

رحم الله عبد الغفار مكاوي، «ذلك الذي رأى» واكتفى وتخلى واستغنى وعمل في صمت ورحل في هدوء.

لقاء وحيد وصورة!

شريف صالح

اتصلت به قبل حوالي ثلاثة عشر عاماً، لإجراء حوار معه، فجاءني صوته خفيضاً ودوداً. على عكس ما توقعت، لم يطلب أن نلتقي في المساء في أحد مقاهي وسط البلد، بل اقترح أن يكون موعدنا في الضحى المشمس، في مطعم صيني قرب الحديقة الدولية في مدينة نصر، حيث كان يعيش.

كان ـ آنذاك ـ في السبعين من عمره تقريباً، ورغم اغترابه وحياة المدن، لم يتخلّ عن خجله الريفي، ولا كرم أولاد البلد. بدت ملامح وجهه قمحي اللون، مزيجاً من الطيبة والزهد، القلق والأسى، والشعور بالغبن.

لم يسألني كثيراً عن نفسي، ليعرف أي مسافة يتخذ مني، فبمجرد أن علم أنني كاتب وصحافي شاب، رفع الكلفة بيننا، وتحدثنا حديث صديقين.

كان الحوار لإحدى الصحف الخليجية، ولا أتذكر الآن، ماذا كتبت عن لسانه، ولا بماذا احتفظت لنفسي من كلامه. كل ما أتذكره أن اللقاء طال لما يقارب ثلاث ساعات. عن الذكريات والثقافة وهموم الحياة.. عن الشباب والكهولة والموت.

شعرت أنني أتسلل إلى روح عبد الغفار مكاوي الإنسان، وليس فقط المبدع والفيلسوف والمترجم. دهشت لبعض المصادفات الإنسانية التي تجمعنا، فهو ولد لأسرة ريفية بسيطة في إحدى قرى مركز بلقاس التابع لمحافظة الدقهلية، على مسافة لا تزيد 50 كم عن القرية التي ولدت فيها. وهو مثلي يجل إجلالاً بالغاً اسميْ توفيق الحكيم، ويحيى حقي. مع الفارق أنني أحببتهما عبر النص والخيال،

أما هو فقد كان تلميذاً مباشراً لهما، عمل لفترة في قسم الفهارس الأجنبية في دار الكتب، وكان رئيسه توفيق الحكيم، كما تعاون مع يحيى حقي في مجلة «المجلة».

بدا لي قلقاً.. هذا القلق الوجودي إزاء الحياة، وضغوط العمل واضطراره إلى تغيير عمله أكثر من مرة، ما بين دار الكتب والتدريس في عدة جامعات وصولاً إلى التفرغ للكتابة. روى لي عن المؤامرات التي حيكت ضده واضطرته إلى ترك الجامعة في مصر. رواها دون مرارة كبيرة ودون تجريح في أشخاص بأعينهم. وهو ما لا يختلف كثيراً عما قرأته لاحقاً في السير الشخصية لأساتذة كبار في الجامعة ذاتها أمثال مصطفى سويف، ورءوف عباس.

حدثني بامتنان عن مساندة الراحل العظيم فؤاد زكريا له الذي تعاون معه في مجلة «الفكر المعاصر» ثم استقطبه للعمل في جامعة الكويت قرابة عشر سنوات (1985ـ 1995) وقد أثمرت تلك الفترة أكثر من كتاب له في سلسلة «عالم المعرفة».

دون أن يعي، ربما، أعطاني الأمل ـ أنا الشاب الذي يقف في مفترق طرق ولا يعرف كيف يحل معضلة العمل والكتابة ـ لكن ما لم أستطع أن أتنبأ به وقتها، أن ينتهي بي المطاف مثله، في الكويت!

ورغم حماس الشباب، كنت أدرك تماماً أنني وآلاف غيري، دون قامة هذا الرجل الذى في رصيده عشرات الكتب تأليفاً وترجمة، في مجالات الفلسفة والشعر والمسرح والقصة. ثم أين أساتذتي ـ مع احترامي لهم ـ من أساتذته؟! وهو قد تعلم على يد الرواد في جامعة القاهرة أمثال:

عبد الرحمن بدوي، وزكي نجيب محمود، ويوسف مراد، وأمين الخولي.

بطريقة ما أدركت أن انتقاله من عمل إلى عمل، ومن جامعة إلى أخرى، يشبه ـ بطريقة ما ـ انتقاله في حقول المعرفة المختلفة، مبدعاً ودارساً ومترجماً، إنه نموذج حي لهذا القلق الوجودي، وهو الذي تشرّب روح ألبير كامي، وأعد عنه رسالة الدكتوراه.

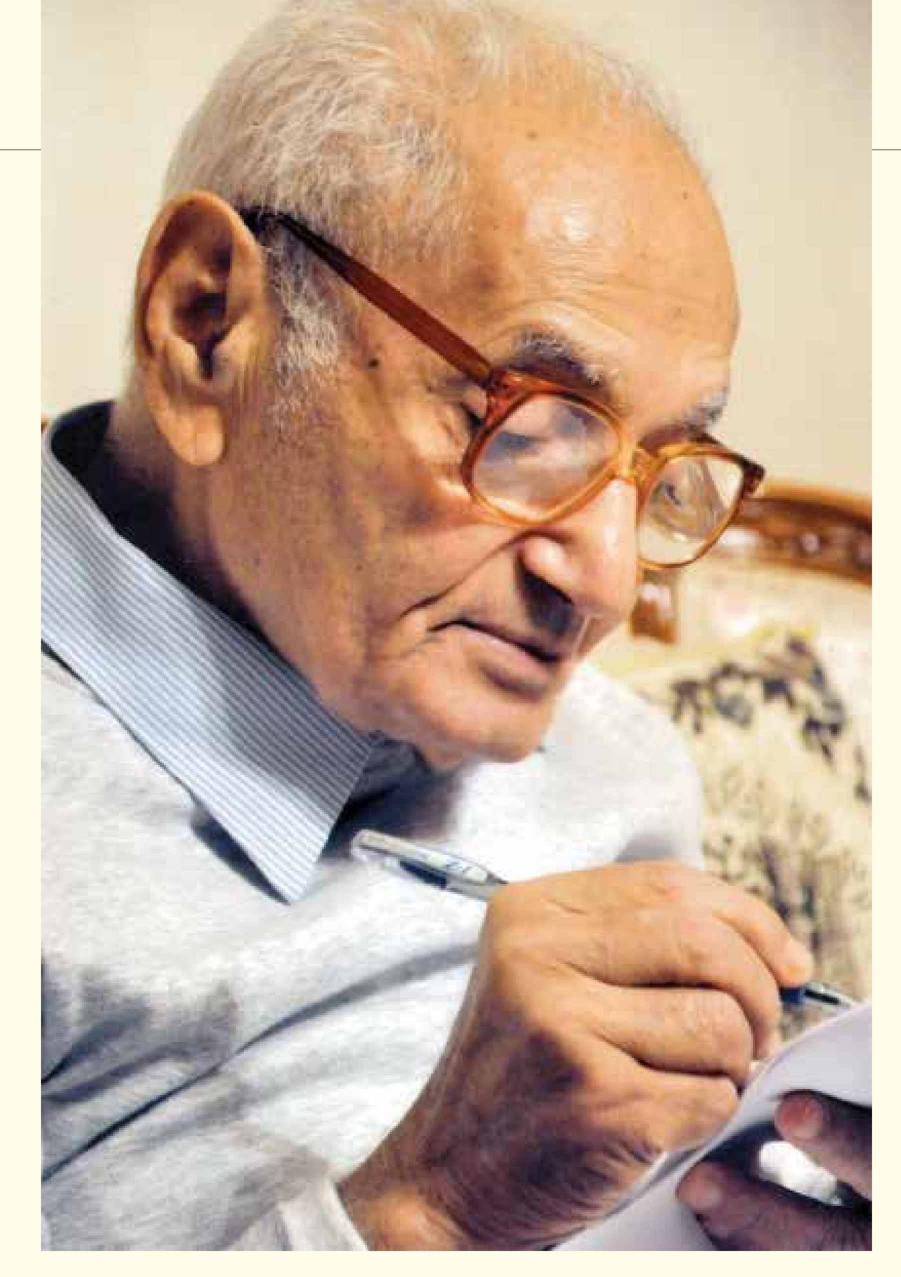
ربما لهذا السبب، لم يخبرني شيئاً عن انتمائه السياسي، ولا الأيديولوجيا التي يراها الأفضل للبشر، فهو - وإن لم يعلن ذلك صراحة - لديه شكوك فلسفية عميقة، تتأرجح بين قوسي العدم والأمل، ففي كتاباته واختياراته، تلمع دائماً بوارق الأمل ونور المعرفة، الرومانسية والثورية.. بينما صاحب كل هذه الكتابات، أشبه بطفل خجول منعزل لا يثق في شيء، اختار الكتب منفى اختيارياً له بصحبة أموات عظام، يراهم قطعاً أفضل ممن تدحرجهم الحياة في طريقه.

بالطبع تطرقنا إلى ترجماته عن الألمانية خصوصاً أنه نال دكتوراه الأدب والفلسفة من جامعة فرايبورغ عام 1962، وكان حزيناً لأن الكثيرين لا ينتبهون إلى أنه من أوائل الكتاب العرب الذين اهتموا بترجمة الأدب والفلسفة الألمانية إلى اللغة العربية قبل نصف قرن وله العديد من الترجمات لأعمال غوته وهيدغر وبوشنر وبريخت. ويستحق عن هذا الجهد وحده أرفع الجوائز.

ثم فاجأني بإخراج مخطوط بحوزته يتضمن مختارات شعرية للشاعر الإيطالي أنغاريتي الذي عاش لسنوات في مصر، وبكل عفوية اعترف لي بأنه لا يتقن الإيطالية كما يتقن الألمانية بطلاقة. رغم أنه عاش عدة أشهر في إيطاليا ودرس لغتها.

لا أظنه كان يقصد أن يخبرني أنه ليس كفؤاً لترجمة تلك المختارات، بل هو فقط يكشف بكل عفوية عن هذا الشغف بالكمال والإتقان، والخوف من المسؤولية والتقصير تجاه شاعر يحبه.

ربما، عن دون قصد أيضاً، كان يعطيني درساً آخر في المثابرة، فهو بدلاً من أن يركن إلى الراحة في السبعين من عمره، كشأن أي إنسان عادي، ها هو



يستعد لمشروع جديد وفي لغة لا يتعامل معها كثيراً.

الطريف أنني عندما سألته عن الجهة التي سينشر فيها كتابه الجديد عن «انغاريتي» راح يشكو بطفولية - رغم كل إنتاجه وعلمه - مما تعرض له من صنوف الاحتيال والنصب، من بعض الناشرين!

إنها الشكوى التي يمكن أن يجأر بها كاتب في أول الطريق مثلي، لكنها كاشفة أنه رغم أعوامه السبعين، مازال يتعامل مع الواقع، والحياة اليومية، بقلب طفل.

أدركت أنني أمام نموذج حقيقي للكفاح والدأب والإصرار، لفلاح مصري عظيم يبذر كلمته في بستان النور والعدل والحرية.. أمام بنّاء عظيم يشيد عوالم من الأفكار دون أن ينتظر من أحد جزاء ولا شكوراً.

في الوقت نفسه لا أخفي انزعاجي الداخلي أن كاتباً ومفكراً ومترجماً، بهذا الإنجاز، وهذا الدأب، ومع ذلك لم يحصل على جائزة الدولة التقديرية فيما حصلت عليها قامات كثيرة دونه! وإن كان حصل عليها - لاحقاً - متأخرة عام 2003!

بدا الأمر لي أشبه بلغز، كيف تكون صاحب هذه الإنجازات، ولا تنال ما تستحق من تكريم وجوائز؟ لكن وخلال سنوات لاحقة تلت هذا اللقاء الوحيد، أدركت الأسباب، ومبررات الغبن التي رأيتها على وجهه.. فهو رجل مسالم، لا يصوب سهام الابتزاز ضد أرباب الجوائز كي ينال نصيباً من الكعكة، كما إنه ليس محسوباً على «شلة» ولا على أصحاب الأيديولوجيات الرنانة، التي يتقاسم أصحابها المناصب والجوائز. وهكذا دفع ثمناً باهظاً لاستقلاليته، وأنه يمشي وحده.

هو أيضاً فرض العزلة على نفسه، إلى درجة أن البعض كان يتصور أنه قد توفي، وهو مازال على قيد الحياة! فحدث في إحدى دورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وكنتُ شاهداً على هذا الموقف أن فرقة قطرية قدمت عرضاً مأخوذاً عن نص مسرحي له، وبعد العرض تقدم الناقد والمترجم طلعت الشايب من مسؤول الفرقة وسأله: هل استأذنتم من صاحب النص؟ فأخبره الرجل أنهم يظنونه قد تُوفي! فأبلغه الشايب أن الرجل حي يرزق، ويفترض أن تستأذنوه وتعطوه حقه المادي. رحّب مسؤول الفرقة ولم يمانع. لكن عندما اتصل الشايب به اعتذر مكاوي عن قبول أي مقابل مادي بل وقال: بل واجب علي أن أشكرهم لاهتمامهم بأدبي وتقديمه إلى الجمهور!

هذا هو عبدالغفار مكاوي القامة الشامخة التي ودعتنا في صمت. ربما لا يتذكرني ولا ما دار بيننا ضحى يوم ما، ولا يعرف تأثير اللقاء الوحيد الذي جمعنا.. لكن بعض الناس تلتقيهم مرة واحدة في حياتك، ثم يتركون فيك أثراً لا يمحى، ومعنى لا يغادر الروح.

أكثر من ثمانين عاماً، عاشها بكل تواضع ونبل، برهافة الشعراء، وثورية الحالمين، وصوفية المؤمنين. ومثل أي أب أخبرني أنه تزوج في سن كبيرة نسبياً ويخشى على طفليه (ولد وبنت)، لفرط إحساسه بالمسؤولية. وإن كان أحد الأصدقاء أخبرني أن طفليه تخرجا الآن في الجامعة.

وكما يُروى عن جنازة العظيم أنطوان تشيخوف الذي وصل نعشه من ألمانيا في القطار، وفزع مستقبلوه عندما وجدوا أن النعش وضع في عربة شحن قذرة كتب على بابها بأحرف كبيرة «لشحن المحار».. فيما اصطفت فرقة عسكرية على الرصيف تعزف لحناً جنائزياً، فاعتقد المشيعون أن الحكومة رأت أخيراً أن يتم دفن تشيخوف على نحو لائق، إلا أنهم سرعان ما اكتشفوا أن الفرقة جاءت لتشييع نعش أحد الجنرالات! حدث شيء قريب من ذلك مع عبد الغفار مكاوي الذي كان تقريباً لا يستضاف في تليفزيونات، ولا يكرم في مهرجانات، ولا تجرى معه لقاءات صحافية، لذلك لم يكن غريباً أن تنشر مواقع إلكترونية لصحف مثل «الشروق» و«الأهرام» خبر وفاته، مصحوباً بصورة المرحوم الناقد فاروق عبد القادر. وعلى أية حال، كلاهما في الغبن سواء!



كلمة واحدة تتردد في حوار ياسمينة خضرا (1955) هي الـ «أنا». صاحب «بما تحلم الذئاب»، الكاتب العربي الأكثر مبيعاً في أوروبا، يلعب تارة دور الجلاد، وتارة أخرى دور الضحية. يتكلم عن نفسه، عن أعماله، وعن حروبه الأدبية أيضاً.

الروائي الجزائري ياسمينة خضرا:

الفضل في انتشاري يعود للغة الفرنسية

حوار: سعيد خطيبي

أثرت، قبل حوالي ثلاثة أشهر، زوبعة إعلامية، واتهمت إدارة معرض تونس الدولي للكتاب بفرض الرقابة على فيلم «فضل الليل على النهار»، المقتبس من رواية لك تحمل العنوان نفسه. وهو اتهام فَنَّدَته إدارة المعرض.

- صحيح، أقر بأن ما حصل لم يكن سوى سوء فهم. فقد بلغني أن الفيلم كان مبرمجاً، ثم أسقط من جدول البرنامج. اعتقدت أن هنالك محاولة فرض رقابة. لم أتقبل الأمر وكتبت، في اليوم نفسه، رسالة إلى وزارة الثقافة التونسية أستفسر منها ما حدث، لكني لم أتلقَّ رداً، ولهذا السبب ألغيت سفري ومشاركتي في المعرض. لو رد علي القائمون على الوزارة وشرحوا لي ما حصل كنت سأذهب دون تردد. في اليوم الثاني، بعد انطلاق المعرض، اتصل بي أحد مسؤولي وزارة السياحة وأبلغني أن القضية لا تتعلق بالرقابة، وأنهم لم يضعوا أصلاً الفيلم ضمن البرنامج المرافق للمعرض.

على خلاف كثير من الكتاب العرب، فقد نلت حظوة نقل عدد من رواياتك (أربع روايات) إلى السينما..

- ليست حظوة بقدر ما هو حظ للكاتب وللكتاب، ليستكشف فضاءات أخرى وعوالم لم يتعود عليها سلفاً. هنالك كثير من الناس لا تستهويهم القراءة، ولكن مشاهدة فيلم تحثهم على العودة إلى النص والاطلاع على الكتاب المقتبس منه العمل السينمائي. الصورة أحياناً أهم من النص وأقوى تعبيراً منه. كما إن الاقتباس السينمائي يمثل أيضاً قلقاً للكاتب. ليس من السهل عليه مشاهدة وتقبل رؤية رواية كتبها بنفسه على الشاشة مقتبسة بشكل مختلف، مع - ربما- بعض التشويه أحياناً.

تجربتك الروائية عرفت مراحل عديدة، من مرحلة الرواية الاجتماعية إلى الرواية التاريخية، أهمها مرحلة «رواية الدم»، التي عدت فيها إلى العشرية السوداء في الجزائر. هل لتجربتك كضابط سابق في الجيش (طيلة أكثر من ثلاثين سنة) تأثيراً على كتابتك الأدبية؟

- سنوات الخدمة العسكرية كانت، بالنسبة لي، تجربة إنسانية. كل الإنسانية يمكن أن نجدها في الجيش، الشخصيات كلها تتقاطع في الثكنة، لن يحتاج الكاتب لاختراعها أو تخيلها، فهو

سيجدها فعلاً في مكان ما. لكني أشير إلى أن الشهرة العالمية التي بلغتها ليست تنبع من مجرد كوني عسكرياً سابقاً، بل لأن لي لغة وأسلوب كتابة مختلفين. دوائر الأدب العالمي انتقائية وليس من السهل الدخول إليها.

بدأت الكتابة والنشر في الجزائر، مطلع الثمانينيات (روايتَيْ «أمين»، و«حرية» 1984، ثم «القاهرة» 1986)، ثم انتقلت إلى النشر في فرنسا، منتصف التسعينيات، حيث بلغت الشهرة، مغيراً اسمك من «محمد مولسهول» إلى «كوميسار لوب» ثم «ياسمينة خضرا». ما هو فضل فرنسا عليك ككاتب؟

- فرنسا ليس لها فضل كبير علي، على العكس من اللغة الفرنسية التي أدين لها بالكثير. أدين لها بنجاحي الأدبي. هي لغة ساعدتني كثيراً لأصير كاتباً معروفاً. يجب ألا يعتقد البعض خطأً أنني أحظى بمجاملات في فرنسا، وبحسن معاملة، فأنا الكاتب العربي الأكثر تعرضاً لانتقادات في الأوساط الأدبية الفرنسية. لأنني، بالدرجة الأولى، جزائري، ثم لأنني عسكري سابق، وهو شيء لا يلقى تقبلاً. مع ذلك، فهم لا يستطيعون فعل الشيء الكثير لأنني أتكئ على أعمال أدبية تعزز موقعي. في فرنسا، لي أربعة ملايين قارئ. وهم أشخاص يشترون كتبي فعلاً من المكتبات وليسوا أولئك الذين يتلقون الكتاب عن طرق البريد أو عبر طرق مشابهة أخرى. ليس من السهل على كاتب جزائري أن يفرض نفسه بسهولة، خصوصاً مع ما أتعرض له من طرف النخبة المغاربية في باريس التي لا تتوانى عن التهجم علي واتهامي بالعمالة والجاسوسية مثلاً، أو القول إنني لست أنا من يكتب الروايات، وإنها سرقات أدبية. وهي اتهامات تسيء للمغرب العربي إجمالاً، وليس لشخصي فقط، لأنه، بكل بساطة، لا يوجد سوى صوت واحد، صوت ياسمينة خضرا الذي يعبر عن كتّاب المغرب العربي في الخارج. أنا الصوت الوحيد الذي استطاع أن يفرض نفسه في الفضاء الأدبي في العالم.

مَنْ من الكتاب المغاربة تحديداً تهجَّمَ عليك؟

- كلهم! دون استثناء. فهم متفقون في التعرض لي والمساس بشخصي. كل أديب منهم يعتبر نفسه أكبر أديب. نرجسية وذاتية لا يتوانون عن التعبير عنها. لا يوجد تكامل ولا تلاحم بينهم. أشعر أحياناً أنني في حرب، وأدافع عن نفسي وعن سمعتي بشراسة.

ربما تقصد ضمنياً رشيد بوجدرة، الذي انتقدك أكثر مرة وقال إنك لست كاتباً، آخرها في صالون الجزائر الدولي للكتاب الخريف الماضي؟

- بوجدرة هاجمني وقلت، بصريح العبارة، إنه حر في التهجم علي ولن أرد عليه. ليس لدي وقت لأضيعه معه. التاريخ يتحدث عني في الكتب وفي الصحف العالمية وعلى لسان غارسيا ماركيز، ماكسويل كويتزي والكتّاب الكبار. وشهاداتهم عني إهانة لأولئك الذين يسيئون لشخصي.

كويتزي ذَكرك في مقال له. لكن، متى شهد لك غارسيا ماركيز، الذي يعيش، منذ سنوات عزلة، وهو مصاب (بحسب تصريح شقيقه) بالزهايمر؟

- لأنه تحدث عن ياسمينة خضرا فأنتم تلفقون له شائعات الزهايمر؟ أنا التقيته عام 2007 في بينال ريو دي جانيرو بالبرازيل، وهناك اكتشفني لأول مرة. وقد تحدث عني في التليفزيون البرازيلي.

أنظمة ديكتاتورية عربية سقطت، وأخرى تنتظر. ومثقفون وجدوا أنفسهم بلا مصداقية بعد الربيع العربي. ألا تخاف من تهاوي النظام الجزائري، ثم تهاويك معه بسبب قربك الشديد منه؟

- هل تعتقد أنني مقرب من النظام الجزائري؟ أنا ربما الكاتب العربي الوحيد الذي يعيش بشكل حر. لأن لي وسائل التحرر. أنا الكاتب العربي الوحيد الغني مادياً والمنتشر عبر العالم بأكمله. أنا لا أركض طمعاً في منصب في النظام، بل النظام هو الذي يلهث خلفي.

لكنك تشغل منصب مدير المركز الثقافي الجزائري في باريس (مؤسسة رسمية)، سبق أن استقبلك الرئيس بوتفليقة أكثر من مرة، وتربطك علاقات جيدة بالمسؤولين الرسميين، وتتفادى غالباً التعرض لهم؟

- وما العيب في ذلك؟ أنا جزائري وأعمل لصالح بلدي. لِمَ لا يحب البعض الفصل بين الجزائر كبلد والجزائر كنظام؟

لكن لا يمكن أن تدّعي بعدك عن النظام الرسمي؟

- لِمَ التركيز عليّ أنا فقط. كاتب ياسين كان مديراً للمسرح الجهوي بسيدي بلعباس، رشيد ميموني عمل في قسم السينما، رشيد بوجدرة في مصلحة الكتاب في وزارة الثقافة، وغيرهم من الكتاب والمثقفين الجزائريين.

يعاب عليك «الانتهازية» في الكتابة. أنت تكتب تماشياً مع الراهن، عن أمكنة لم تزرها قط، مثل كابول، بغداد، مقديشو، إلخ.

- كلا! سبق أن زرت العراق واستقبلني الرئيس الأسبق صدام حسين شخصياً عام 2002 (سنة قبل سقوطه)، وتكلمت معه في الأدب وفي الرواية. زرت بغداد أيام صدام، ثم كتبت عنها.

وواكبت موضة الأحداث في كتابة روايتي «سنونوات كابول» و«الاعتداء»، وفي «المعادلة الإفريقية» التي تطرقت فيها لقضية القرصنة على الساحل الصومالي.

- ربما هنا ما يعتقد البعض، لكنني أؤكد، مرة أخرى، أنني روائي، ولي الحق في نقل مخيلتي الروائية حيثما شئت.

الأدباء كلهم نرجسيون وليس لدي وقت لأضيعه في المعارك



أدب الطوارق

الأسود لا يليق بتينهينان

عاد، منذ أشهر، الحديث مجدداً عن الطوارق، عن شعب بذاكرة تمتد آلاف السنين، بهوية لا تلقى الاعتراف، وبأدب يتوحد فيه مصير الفرد بمصير الجماعة.

جرت العادة، في سنوات ماضية، أن لا نتحدث عن الطوارق سوى وقت الأزمات السياسية والانتفاضات الشعبية، مع اختصارهم في نقاشات عرقية، جهوية، وتحاشي التطرق لثقافتهم، التي تعتبر مكوناً أساسياً في ثقافات دول الساحل وشمالي إفريقيا.

«الاختلاف» هو واحد من المفاهيم التي لا تلقى إجماعاً في البلاد العربية. رغم أن الطوارق يعتنقون، في غالبيتهم، الإسلام السني (وفق المنهج المالكي)، فإن نظراءهم العرب في الشمال ينظرون إليهم باستمرار من زاوية «المختلف» و«المغاير» وأحياناً «الأجنبي»، انطلاقاً ربما من الفارق الإثني، اختلاف لون البشرة، وخصوصاً ليونة الطوارق في الفصل بين «المعتقد الديني» و«العرف الاجتماعي».للمرأة الطوارقية صلاحيات توازي أو تتجاوز صلاحيات الرجل. فعلى عكس الرجل الذي يلتحف لثاماً، نساء الطوارق يظهرن غالباً بوجوه مكشوفة، لا يغطين رؤوسهن، ويعشن حرية يحسدهن عليها الكثيرات، علاقاتهن العاطفية مع الطرف الآخر تلقائية، ولهن حق اختيار أزواجهن(دون استشارة الوالدين إلا في حالات خاصة).

في البنية الاجتماعية لقبائل الطوارق، وعلى عكس بعض المجتمعات العربية المجاورة، تكاد تكون المرأة محور مختلف العلاقات الاجتماعية. حريتها تعكس مدى تحرر مجتمعات المناطق الصحراوية من عقدة البطريركية، وتجاوزهم الفطري لخطابات المساواة بين الجنسين، التي ما تزال تغرق فيها المنطقة العربية.

عزلة الرجل الأزرق

فهم سوسيولوجيا مجتمع الطوارق سيسهل فهم أدب المنطقة، الشفهي في غالبيته، الذي عرف ومازال يعرف كثيراً من التحولات. على غرار الأدب العربي، يمثل الشعر النمط الأكثر انتشاراً، ولغة التماشق(فرع من فروع البربرية) هي لغة الكتابة، وتمبكتو شمالي مالي هي عاصمتهم التاريخية. «العزلة» تيمة مشتركة في نصوص كثير من الكتاب. العيش المنفرد في صحراء تمتد على طول البصر لا يبعث سوى شعور بالاغتراب في نفسية الفرد، خصوصاً في مجتمعات حيث إيقاع الحياة يتوقف على بعض الأعياد، الدينية والموسمية، واللقاءات القبلية، من حين لآخر. الوحدة الصحراوية تكرس شعوراً بالوحشة وبالانتظار مجهول التبعات. السماء في الصحراء أيضاً تكاد تكون متواطئة مع الرمل، وغالباً ما تكون عقيمة من السحاب، ثابتة اللون طوال العام، مما يجنّر انطباعاً بثبات الحياة، وعدم قابليتها للتغير. الملل يبدو علامة سائدة في يوميات قبائل الطوارق، هو شعور تحاول النسوة كسره بأغانيهن الليلية، ومرافقة قصائد الرجال وتأملاتهم، بالعزف على آلة الإمزاد.

شارل دوفوكو شاعراً

جاءت أولى المبادرات ومحاولات جمع ونشر أدب الطوارق على يد الكاتب والراهب الفرنسي شارل دوفوكو (1858 - 1916). شهر أيلول 1901، وصل دوفوكو واحة بني عباس جنوب غربي الجزائر. وبداية 1904 توجه جنوباً نحو أدرار، على الحدود بين الجزائر، النيجر ومالي، وشرع في تعلم لغة الطوارق. قبل أن يواصل طريقه إلى تمنراست ويشرع في صياغة أول قاموس لغوي «فرنسي – طوارقي» استمر الاشتغال عليه اثنتي عشرة سنة، حيث تنكر بعض المصادر أنه كان يشتري قصائد شعراء المنطقة بمقابل مادي، فهم كانوا يرون في نصوصهم الشعرية إرثاً عائلياً ثميناً، وملكاً للأهل وللأبناء والأحفاد بالدرجة الأولى. وانتظر القاموس طويلاً، قبل أن يصدر عام 1951، في أربعة مجلدات، وقد أقر دوفوكو في واحدة من رسائله بصعوبة تعلم اللغة الطوارقية، أكثر مما قد يتوقعه البعض. وقبلها بحوالي خمس وعشرين سنة كان قد صدر كتابه «أغاني الطوارق»، في جزأين، والذي تضمن 575 قصيدة مختلفة، قضى ساعات طويلة في جمعها من ألسنة نسوة وعجائز، كتابتها بالتماشق، ثم ترجمتها إلى الفرنسية.





مؤلفات وأبحاث شارل دوفوكو، ورغم مرور أكثر من قرن على توثيقها، تظل أهم مرجع في بحث ودراسة أدب الطوارق. الرجل الذي وصل إلى صحراء الجزائر كراهب ومبشر وضع أسس أدب له من العمق ومن الوعي ما يمنحه مكانة خاصة في فضاءات الأدب الإفريقي إجمالاً، لولا الحساسيات السياسية، التي تطغى غالباً وتحاول التعتيم على النص الأدبي.

مديح القبة

لترجمة الشعر الطوارقي إلى الفرنسية، توجب على شارل دوفوكو معرفة أسماء الأمكنة، أسماء القبائل المختلفة، تواريخ بعض الأحداث التاريخية، فهم العادات والتقاليد المحلية، خصوصاً منها ما يتعلق بقداسة الأولياء الصالحين عندالطوارق، وتخليدهم لبعض المعارك الحربية التي مرت في حياتهم. ففي غالبية النصوص التي ترجمها، ترد تواريخ وأسماء أمكنة وأسماء أشخاص. ففي قصيدة للشاعر إزراف (1790 - 1870) يخلد الشاعر معركة «حفرة الشاوش»(1826)، التي دارت بين قبيلة كال آجار والشعابنة، والتي قتل فيها أربعون رجلاً. أما الشاعر أهيتغال آغ بسكرة (1820 - 1901)، فيخلد معركة أوجميدان، في قصيدة تحمل الاسم نفسه، ومحنة خمس نساء فقدن أزواجهن في المعركة ذاتها. وعلى طريقة حكايات لافونتين، الرمزية والشعرية، يحكي أهيتغال آغ بسكرة، في قصيدة «جفاف» قصة رجل فقير وقت القحط. وتروي الشاعرة خديا آغ خباد (1858 - 1898) حرية المرأة الطوارقية في اختيار شريك عمرها، وتكتب في واحدة من قصائدها: «لما رحلت المرأة ذات الأسنان البيضاء من خيمتها/ غزت خيامنا وترجلت/ خطفت ثلاثة رجال غنيمة لها/ ركبت مهري وتبعتها/كانت مثلي، لا تريد ساحة عقيمة لا تطوف فيها سوى النسوة».

بين نساء الطوارق سادت طويلاً عادات متوارثة عن الأجداد. نساء الصفوة لا يقبلن سوى بعشيق وزوج من صنفهن، أما البقية فيغض المجتمع الطرف عن تعلقهن ومضاجعتهن للعبيد ولسادة القوم في آن. وفي الشعر الطوارقي، لا تذكر نساء الصفوة عادة سوى بالخير.

إعادة قراءة النصوص الشعرية الطوارقية تحيلنا إلى التساؤل عن حدود «الممنوع» في مجتمع عاش طويلاً في تناغم مع بيئته الجغرافية. متنقلاً من منطقة لأخرى، عابراً لحدود دول مختلفة (الجزائر، ليبيا، مالي، النيجر، بوركينا فاسو وغيرها). للأدب الطوارقي ذاكرة النص وذاكرة المكان. فهدم قباب وأضرحة الأولياء الصالحين في تمبكتو، شمالي مالي، على يد جماعة «أنصار الدين» إنما هي محاولة محو هوية شعب بأكمله، وفصله عن رموز اجتماعية وتاريخية ودينية ترسخت طويلاً في اللاوعي الجمعي.

صحراء بلوز

للطوارق أيضاً موسيقى طرقت باكراً العالمية. حفيدات تينهينان وضعن أسساً لها، على آلة الإمزاد، وبمرافقة الرجال في حفلاتهم. و«تيناريوان» هو اسم نكاد نسمعه في مختلف أرجاء العالم. فالفرقة التي تشكلت بالجزائر العاصمة(1982)، من موسيقيين طوارق قادمين من شمالي مالي، نجحت في المزج بين الموسيقى المحلية، البلوز والروك، وتجسيد خصوصية لها، قادتها إلى تنشيط حفلات في كبريات المهرجانات والعواصم العالمية، مع الحصول على عدد محترم من الجوائز الموسيقية المهمة، آخرها «جائزة الغرامي» عن ألبوم طاسيلي. «تاكريست نا كال»، «إبراهيم دجو»، «توماست»، دون أن ننسى الراحل «عثمان بالي»، هي أسماء موسيقية، قادمة من رمال الطوارق، تصنع الفرجة حيثما حلت، وتبحث باستمرار عن اعتراف باستقلاليتها و انتمائها العرقي، وعن حقها في التعبير عن لسانها وعن اختلافها، خصوصاً في هذه المرحلة التاريخية المهمة، حيث يعيش الطوارق في مواجهة مصير جدّ مظلم، مع إعلان الجماعات الجهادية سيطرتها على شمالي مالي، وإقرار مجلس الأمن خطة تقضي بإرسال قوى دولية إلى المنطقة، مما سيساهم، بشكل أو بآخر، في إشعال فتيل حرب قريبة، ومحو جزء من الممتلكات الثقافية والتراثية الطوارقية.

النساء يحصدن جوائز كوستا للكتاب لعام «2012»

راجية حمدي -الدوحة


ماري تالبوت

«هـنـا يـوضـح الـحـجـم الحقيقي للموهبة الأدبية النسائية» هكذا علقت «ماري تالبوت» صاحبة السيرة الذاتية الفائزة بـ «جائزة كوستا للكتاب» لعام 2012 عن هذا النصر الجديد الذي حققته المرأة في عالم الأدب، فقد استحقت خمسة أعمال أدبية نسائية الفوز عن جدارة بالقائمة القصيرة في الفروع الخمسة للجائزة والتي تم إعلانها في شهر يناير لهذا العام وهي (الرواية، الرواية الأولى، الشعر، السيرة الذاتية، كتاب الأطفال).

في مجال السيرة الذاتية كانت المرة الأولـى التي يفوز فيها عمل مصور بجائزة كوستا وهو «الفتاة عين أبيها» لـ «ماري تالبوت» والتي قد قام زوجها «برايان تالبوت» بعمل الرسوم، أما في فرع الرواية فقد حصلت الروائية الـمـعـروفـة «هـيـلاري مـانـتـل» على الجائزة عن روايتها «ارفعوا الجثث»، وعن روايتها الأولى «الأبرياء» فازت الصحفية «فرانسيسكا سيجال»، وقد نالت كاثلين جيمي جائزة الشعر عن ديوانها الإصلاح، وجاءت «برقة القمر» كأحسن كتاب للأطفال لتنال جائزته «سالي جاردنر».

علقت «ماري تالبوت» على فوزها قائلة «عرفت بفوزي قبل أسابيع ولم أستطع أن أخفي سعادتي، أنا وزوجي لا نزال في حالة من الدهشة لكون عملنا جاء ضمن القائمة القصيرة، فهذا أول عمل يتم نشره لي كما أنني لم أتوقع فوز رواية مصورة».

أما «أخرجوا الجثث» فقد اختصرت لجنة الجائزة التساؤلات المتراكمة حول هيلاري وروايتها بقولها «إنها ببساطة أفضل رواية لهذا العام، ثمة صوت فريد ورائع ينطلق من متنها» وهـذا يـبـرر باعتقاد لجنة التحكيم فوزها، مع أن الـروايـة نفسها فازت بأرفع جائزة أدبية قبل شهرين وهي جائزة البوكر.

وتقول «سالي جـاردنـر» صاحبة كتاب الأطفال لهذا العام والذي يحكي عن فتى في الخامسة عشرة من عمره يعاني من صعوبات في القراءة منبوذ من مدرسته وزملائه «سمعت عن فوزي عندما كنت استقل الحافلة ولم أستطع ان أمـنـع دمـوعـي الـتـي انـهـمـرت من السعادة». تأثرت «جاردنر» مما عانته هي شخصياً في طفولتها من صعوبات في القراءة، فوضعت بها كل مشاعرها عن تلك الفترة التي تقول عنها «لا يجب أن ننظر إلى من يعاني صعوبات في القراءة على أنها مشكلة، فالحالة ليس لها علاقة بالتهجي بقدر علاقتها بالاختلافات... فإذا ما تعلمنا بطرق أكثر إبداعية بعيداً عن القوالب النمطية، حتماً ستكون الإخفاقات أقل».

أما الشاعرة الأسكتلندية «كاثلين جيمي» فقد وصفت مجموعتها من قبل لجنة التحكيم بأنها ستحول اهتمام القراء للشعر مرة أخرى.

من المعروف أن كل فائز في القائمة القصيرة يفوز بمبلغ 5000 جنيه إسترليني بالإضافة إلى 25 ألف جنيه استرليني للفائز النهائي، ليكون الكتاب الأول بذلك قد حصل على ثلاثين ألفا، وهي تقدم للكتب التي تصدر فقط في إنجلترا وايرلندا.

جائزة كوستا للكتاب كانت قد عرفت في السابق باسم «جائزة وايتبريد» وذلك حتى عام 2005 عندما قام «مقهى كوستا» والـذي كـان يتبع مؤسسة «وايتبريد» بتولي إدراتها.

انطلقت تلك الجائزة عـام 1971 والتي تولي اهتماماً بالأعمال الأدبية الـقـيـمـة بـنـفـس الـقـدر الـذي توليه للنصوص الممتعة التي تحتوي على نوع من التشويق والمتعة للقارئ حيث تعتبر جائزة كوستا جائزة ذات طابع شعبوي مقارنة بـ«البوكر».

فـي عـام 1989 أثير جـدال واسـع عقب إعلان هيئة التحكيم فوز «الكسندر ستيوارت» بجائزة أحسن روايـة عن روايته «منطقة الحرب» لكن ولسبب غير معلوم تم سحبها منه قبل الحفل وسط خلاف حاد بين المحكمين وإعطاؤها لـ «ليندسي كلارك» عن رواية «الزواج الكميائي» بدلاً منه.



إيزابيلا كاميرا

السلام بالاس

كثيراً ما تقابل في شوارع روما شباباً من إفريقيا يعرضون بضائعهم على فرشات ارتجالية من الكرتون أو فوق قطعة قماش ويحاولون بصعوبة شديدة بيع منتجاتهم، المتشابهة فيما بينها، إلى المارة المتعجلين، والذين أصبحوا أكثر حرصاً في الشراء بفعل الأزمة الاقتصادية. ولكن هناك إفريقيين آخرين كثراً يقفون أمام المحلات الكبرى يمدون بخجل أيديهم طلباً للإحسان، دون أن يقدموا شيئاً في المقابل، اللهم إلا ابتسامة. وهم كثيرون، وفي شباب العمر، وقد أتوا معظمهم من السودان والصومال وإريتريا وإثيوبيا، وكثير من البلدان الإفريقية الأخرى جنوب الصحراء، وبعضهم وصل إلى إيطاليا على متن قوارب الموت الشهيرة. وهم بلا شك محظوظون، على خلاف مواطنيهم الذين لم ينجحوا في الإفلات من الموت في البحر، محظوظون لأنهم وصلوا إلى الحلم الأوروبي الذي تخيلوه مكاناً فردوسياً سوف يضع نهاية لمعاناتهم. وعندما يتم اصطيادهم أحياء في البحر، تماماً مثل الأسماك، تقدم إليهم على البر مساعدات ويسلمون إلى السلطات، ثم يتم احتجاز أولئك الذين لا يحتاجون إلى الاستشفاء في مراكز الاستقبال.

وهذه المراكز هي أماكن تشبه السجون ولا تصلح كأماكن مخصصة لمساعدة أناس دامت معاناتهم خلال رحلاتهم اليائسة في البحر. ثم يهرب الكثير منهم، في أرياف صقلية وكالابريا، ولا أحد يدري كيف يصلون بعد ذلك إلى روما وبقية المدن الأوروبية الكبرى الأخرى لكي يبدأوا مغامرة جديدة؛ ومنهم من يعاد إلى حيث أتى؛ وبعضهم الآخر يفرج عنهم ويتركون لحال سبيلهم، على أمل أن يغادروا إيطاليا إلى بلدان أوروبية أخرى أكثر ثراء. ثم هناك فئة اللاجئين، وهؤلاء الأشخاص (3150 شخصاً بالتحديد) هم الذين منحتهم الدولة في إيطاليا حق اللجوء السياسي، ثم تركتهم لمصيرهم، كما تفعل مع المهاجرين الآخرين. أما شبكة الغوث الإنساني، وهي سخية على أي حال في إيطاليا، فهي لا تصل إلى الجميع. وفي هذه الأيام عاد الحديث مرة أخرى حول مبنى على شكل علبة أو «صندوق»، وكان من مباني الجامعة في السابق، يتكون من 8 طوابق، ويستضيف منذ عام 2006 عدداً يتزايد باطراد من الإفريقيين، وأطلق عليه اسم «سلام بالاس» على اعتبار أن لفظ «سلام» هو المشترك اللغوي لساكنيه جميعاً.

في قصر «السلام» الضخم هذا، والذي رغم اسمه، ليس فندق 5 نجوم، يسكن 800 شخص، منهم 250 امرأة و50 طفلاً، ودورات المياه العاملة فيه لا تزيد على 3 - 4 حمامات. ولذا من السهل أن نتخيل كم التدهور الإنساني الذي تجري فيه حياة هؤلاء، رغم الجهود السخية للمتطوعين الذين يضمون فيما بينهم أطباء أيضاً. أوردت الصحف بعض الصور الفوتوغرافية التي تصور هذه الكائنات البشرية المعسكرين داخل المبنى، صورهم وهم نيام، وهم يطبخون، وهم يصلون في فضاء أمام المبنى، والذي تم تحويله إلى مكان للصلاة. هذه «الأشباح المحاصرة في كابوس كافكي»، كما وصفهم أحد الكتاب، يهزون ضمائرنا عندما نقابلهم في الشارع، مع الوعي بأنك إذا وجدت حلاً لهم فسوف يأتي 800 شخص غيرهم ليحل محلهم، لأن عدد أولئك الذين لا يجدون ولو «صندوقاً» ليناموا فيه عدد ضخم، يضغط من أجل أن يجد ملاذاً يهرب إليه من جحيم يطارده.

ولكن إذا كانت الصورة البادية حتى الآن حزينة فإن الحقيقة رغم كل شيء أن الاندماج يتقدم في بلدنا فأصبح من الشائع أن تجد في مدارسنا وشوارعنا وفي كل مكان تقريباً أطفالاً من أصل إفريقي، وأمهات جميلات بثياب ملونة. كما أن هناك إيطاليين جدداً أجمل وأكثر ألواناً عما قبل، هم ثمرة نوع آخر من اللقاء بين رجال ونساء، وهؤلاء يطلب إليهم، كما يطلب من المهاجرين، إظهار تصريح الإقامة، الذي لا يكون معهم لسبب بسيط، هم أنهم إيطاليون، ولكن بلون آخر. وهنا للأسف لا يفهمه كثيرون ولا يتنكرونه.. هناك أغنية قديمة من نابولي تقول: «جاء مولود أسود أسود، وأمه تناديه باسم شيرو، نعم يا سيدي، تسميه شيرو». في ذلك الوقت كان الأمر يتعلق بأبناء الجنود الأميركيين الملونين الذين عندما كانوا يحررون إيطاليا من النازيين في الحرب العالمية الثانية - ونحن ندين لهم بالفضل لهذا – لم يكونوا يحتقرون الفتيات الجميلات من أهل نابولي، بل كانوا يتركون لهم ذكرى جميلة. وكانت هؤلاء الأمهات يسمين أطفالهن بأسماء إيطالية تقليدية شائعة في نابولي، مثل «شيرو» على سبيل المثال، لكي يبرهن للجميع على أن هذا الطفل ينتمي انتماء حقيقياً لمجتمع نابولي، رغم لون البشرة. ولكن الذاكرة خائنة، حتى أننا اليوم نطلب تصريح الإقامة من رجل إيطالي مسن ملون، وهو نابوليتاني أصيل بشهادة المنشأ. إن مجتمعنا قد تغير ويتغير، ومن المؤسف حقيقة أن كثيراً من الأشخاص لا يزالون حبيسي النزعة الإقليمية الضيقة، ولا ينجحون في تقدير وحب الألوان جميعها التي تمنحها الحياة لنا.

نص لم ينشر من قبل لفرناندو بيسوا

الشاعر قاصاً

إعداد وتحقيق: آنا ماريا فْريتاشْ و تيريسا ريتا لوبيشْ
ترجمة: سعيد بنعبد الواحد

يعتبر الشاعر البرتغالي فِرْناندو أنْطونيو نوغيرا بيسوا (1888 - 1935) كاتباً استثنائياً ومتميزاً بطقوسه الخاصة وطريقته غير العادية في الكتابة. كتب الشعر بأكثر من قناع وشخصية أدبية صنعها لنفسه فكان كل ديوان يختلف عن سابقه فلسفة وجمالاً. لذلك لم يكتف بنشر ما كان يوقِّعه باسمه الحقيقي، فخلق لنفسه عدة أنداد مثل ألْبرطو كاييرو، وألْفار دي كامْبوس، وريكارْدو رييس، وبِرْناردو سْواريش. ويختلف كل ندّ من هؤلاء عن الأنداد الآخرين وعن صانعه فرناندو بيسوا سيرة وفكراً وطريقة في الكتابة ورؤية للعالم.

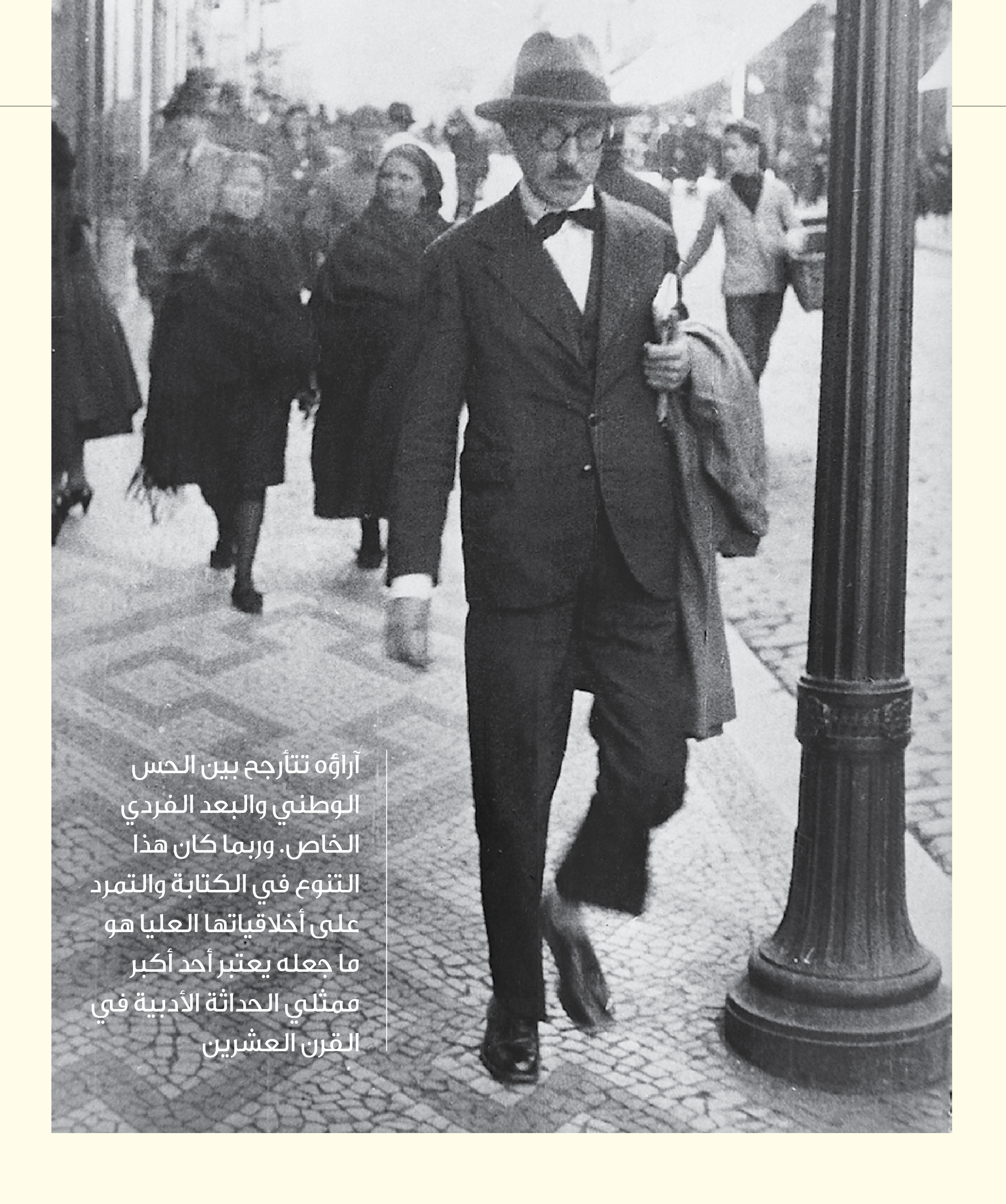
وبالإضافة إلى دواوينه الكثيرة، تناول فرناندو بيسوا في كتابته النثرية مختلف القضايا التي عاصرها في السياسة والمجتمع والفن وغيرها من المواضيع، فكانت آراؤه تتأرجح بين الحس الوطني والبعد الفردي الخاص. وربما كان هذا التنوع في الكتابة والتمرد على أخلاقياتها العليا هو ما جعله يعتبر أحد أكبر ممثلي الحداثة الأدبية في القرن العشرين. كما تعبر هذه الكتابات النثرية أكثر من غيرها عن أفكاره الخاصة في الدين والفلسفة والحياة. وفيها يبدو بيسوا شاعراً، وناثراً، ومنجّماً، ومقاولاً، ومفكراً اقتصادياً، ومخترعاً.

ولعل تعدد هذه الصفات وتداخلها الغريب في شخصيته هو ما يعكسه هذا النص السردي، «المسافر»، الذي نقدمه اليوم للقارئ العربي.

لقد وضع بيسوا عشرات القصص التي تختلف قيمتها الأدبية والفنية من نص لآخر نظراً لعدة عوامل. فهناك، مثلاً، قصص بوليسية على طريقة (بو)، لكن أغلبها نصوص شذرية غير مكتملة تشكل صيغتها الناقصة صعوبة في القراءة والتأويل، وهناك أيضاً نصوص ذات بناء رمزي وشكل حكائي، لكنها تظل نصوصاً قليلة ومتفرقة تبقى صيغتها النهائية موضع تضارب بين الدارسين والمحققين لما تركه من مخطوطات، وهناك أيضاً قصص ذات بعد فنتازتيكي وخيالي، تبرهن على شغف بيسوا القارئ بهذا النوع وتأثره بأكبر كتّابه في اللغة الإنجليزية مثل إدغار آلان بو وغيره.

عنوان هذا النص في الأصل البرتغالي هو « O Peregrino »، وهي كلمة تتراوح بين الدلالة على «المسافر» العادي و«المسافر من أجل القيام بالحج إلى مكان مقدس»، لكن المعنى المجازي والرمزي للسفر، سواء كان روحياً أو مادياً، تفيد أيضاً التنقل في الزمن والفضاء بحثاً عن شيء ما. لذلك فالنص عبارة عن حكاية بحث طويل تقدم أحداث رحلة روحية للراوي من خلال الوقوف على عدة محطات. وتساهم كل واحدة من هذه المحطات في تكوين شخصية المسافر وفتح آفاق جديدة أمام اكتمال نضجه الفكري والروحي.

ويبين هذا النص الذي وضعه الكاتب سنة 1917، ووقَّعَه باسمه الحقيقي، فرناندو بيسوا، جانباً من طبيعة الأعمال النثرية للشاعر البرتغالي، وخاصة طريقته الخاصة في الكتابة التخييلية. وقد ظهر هذا النص للوجود بعد العثور مؤخراً على عدة مسودات لنصوص لم ينشرها الكاتب في حياته وصدر أول مرة في مجلة Mealibra البرتغالية سنة 2009. وقامت الأستاذتان، آنا ماريا فْريتاشْ و تيريسا ريتا لوبيشْ، المتخصصتان في ما تركه بيسوا من مخطوطات ووثائق بالمكتبة الوطنية البرتغالية، بتحقيقه وترتيب فقراته وفق معايير دقيقة تراعي طبيعة المخطوط وانسجام النص وفقاً لأفكار وطريقة اشتغال الكاتب، وفي احترام تام للوثيقة



آراؤه تتأرجح بين الحس الوطني والبعد الفردي الخاص. وربما كان هذا التنوع في الكتابة والتمرد على أخلاقياتها العليا هو ما جعله يعتبر أحد أكبر ممثلي الحداثة الأدبية في القرن العشرين

الأصلية التي تضم بعض الثغرات والفقرات المبهمة.

وكما يظهر من هذا النص، ونصوص سردية أخرى مثل «البنكي الفوضوي» وغيرها، فإن بيسوا لم يكن قاصاً بالمعنى الكلاسيكي للكلمة. فرغم أن الحكاية والشخوص حاضرة بقوة في هذا النص إلا أنها تتحرك في أجواء شعرية، ويتحكم فيها إيقاع غريب نوعاً ما عن إيقاع النثر القصصي العادي. بل يبدو من خلالها بيسوا فيلسوفاً، ومنظّراً اجتماعياً، وسياسياً، وعالم نفس يحاول سبر أغوار الذات الإنسانية. لذا تطغى الفكرة والأطروحة على الحكاية، فتبدو شخصية السارد البطل كأنها تعبّر عن فكر الشاعر/الناثر في تضارب يعكس حيرته وتناقضاته.

السالك

I

كنت أعيش سعيداً في بيت أبويّ، في مدينة مسقط رأسي على شاطئ البحر. لم يكن لدي من المشاغل ما يلهي فكري عن الاضطرابات الطبيعية التي تميز الخيال السعيد للمراهقين؛ ولم يكن قد حل الحب، ببهجته الظمأى، ليعكر صفو حياتي. كنت أعيش سعيداً ومبتهجاً، من دون ذكريات الماضي، ولا أحزان الحاضر، ولا شكوك المستقبل. لقد مضت طفولتي آمنة وطبيعية. وكانت مراهقتي تمضي دون هزات.

إن غنى والديّ وطبعي الخاص، البعيد عن كل تبذير، قد بدّدا كل السحب عن مستقبلي.

مضت طفولتي دونما أمراض أو أحزان. وانتهت مراهقتي من غير حمى ولا أشياء غريبة. غنى والديّ، وطبعي الذي لا يكنّ للأمر أي عداء، لم يشكلا بالنسبة لي أي قلق مما قد يقع لو أن الموت أخذهما مني. أما الآن، فإنهما يحبانني ويريدانني بالقرب منهما. وكانت معاشرة هادئة لأصدقاء البيت تزيد من راحتنا. لقد تعلمت أن أحترم الكبار، وأحب الصغار، وأقدّر الأقران وأعامل بالمساواة كل من هم أقل مني. لم يكن لدي من المشاغل ما يلهي فكري عن الاضطرابات الطبيعية التي تميز الخيال السعيد للمراهقين؛ ولم يكن قد حل الحب، أو الحزن من فقده، ليعكر صفو حياتي. كنت أعيش سعيداً ومبتهجاً، من دون ذكريات الماضي، ولا أحزان الحاضر، ولا شكوك المستقبل.

اعتدت أن أقضي الظهيرة في القراءة أو التأمل، في غابة صنوبر صغيرة تقع في أقصى مزرعتنا في ضواحي المدينة. قضيت هناك أسعد لحظات حياتي. كان السور العالي يطل على طريق يسلكه المتوجهون إلى المدينة.

وعندما لا أتأمل أو لا أقرأ، كنت أسهو، وأنا أطل من السور، في النظر إلى العابرين المسرعين، والعربات التي تقترب ترافقها أصوات الجلاجل، والحمير البطيئة لمزارعي الضواحي، والخطى النبيلة للخيل القادمة من البيوت الأكثر ثروة، أو يقصدون تجارتهم في الأقاليم، بأمتعة مكدسة وأحزمة فوق أحصنة أقل جمالاً تتبعهم. كان فضول المتأمل يشدني هناك لساعات، وأنا شارد، أرى الحياة تمر دون أن أمعن النظر فيها، وألهو، على طريقة الناس البسطاء، بمنظر الأشياء أكثر من النظر إلى معناها.

ليس لأن أفكاري كانت تمضي دائماً بكل تلك السذاجة، بل لم تكن تنحرف عن هدوئها المميز في تلك الأوقات.

وكما هو شأن كل من يفكرون، لم أكن أكفّ، بالطبع، عن التدبر في لغز الوجود. لكن ذلك كان يقلقني ليلاً، في الصمت قرب المصباح، عندما تخلد العجائز للنوم، بعد نسيان العمل الذي يشغل وقتهن، وتنتشر بقعة الحياة الكبيرة في الروح. في تلك المناسبات، كنت أتلقى استيقاظ

المنحوتات للفنان: كينيث أرميتاج

العجائز للعشاء بفرح كبير، ثم تأتي الخادمات ليضعن المائدة ويصحن بأصوات عالية، مرة أخرى، فأطرد، في نوع من الخمول والقلق، ذلك السحر الذي يسمم روحي لحظتها.

لكن كل هذا، وإن لم يكن متعة خالصة، كان يجلب أمراً ضرورياً يحمل قلقاً نبيلاً لينفض بطريقة ما غبار الرتابة الذي، لولا ذلك، لغطى شيئاً فشيئاً حياتي. ولم يكن ذلك يحدث دائماً، ولا يحدث بشكل كبير. كانت «قيلولة» حياتي تتشكل مما له علاقة بمدتها، وكذلك بما يرتبط بالعادة، في تلك المساءات العديدة التي كنت أقضيها وحيداً أشاهد من أعلى سور غابة الصنوبر من يذهب إلى المدينة، ومن يعود منها، بينما هناك بعيداً، وراء سور المزرعة المجاورة، كانت تمتد الحقول الخضراء التي تمتع الناظرين بشكل غامض.

ذات مساء، كنت، كعادتي، أراقب مرور العربات والراجلين. كانت نهاية يوم صيفي، بسحب خفيفة تتراكم في الأفق، وريح خفيفة، ريح باردة، تحرك خلفي، في همس غاف، أشجار الصنوبر. ويلفني عبق نباتي غض، ليزيد من العذوبة التي كانت تنتشر ساعتها في كل أركان الحياة.

وبما أنه لم تمر أي عربة منذ عدة دقائق، فقد سهوت حتى نسيت انشغالي الشارد. كنت أحدق في الطريق دون أن أراها، وأنا أفكر في أي شيء آخر، ما كان بإمكاني أن أعرف ما هو لو سألوني عنه لحظتها. فجأة، ارتجفت قليلاً، ولاحظت أن رجلاً يرتدي لباساً أسود بالكامل قد برز، دون أن يسمع صوت خطواته، من منعرج الطريق جهة المدينة. لا أدري لماذا، ما إن وقعت عليه عيناي حتى ظلّتا طويلاً تتفحصانه. لكني لا أستطيع أن أضيف شيئاً آخر سوى أنه كان رجلاً يرتدي لباساً أسود بالكامل، له صوت وقور وحزين، عينان هادئتان وغريبتان، وكان يمشي بخطى متثاقلة وخفيفة عبر الطريق.

عندما وصل إلى المكان الذي كنت فيه، رفع عينيه نحوي، وسألني عن شيء - لشدة ما كنت أنظر لم أكن أسمعه - فأجبته بشيء لا أستطيع أن أذكره كذلك. أذكر فقط أن جوابي كان بالنفي، لكني لا أذكر ما نفيته. شكرني ومضى لحاله. عندما شكرني حدق بي دون أن يبتسم (أذكر ذلك) كما لو أنه، بدل أن يشكرني، كما العادة بابتسامة لا معنى لها، كان يقول لي أي شيء يهمني لسبب من الأسباب، ولا يمكن أن يقال إلا بذلك الوقار المهيب.

عندما تابع سيره وهو على وشك أن ينعطف عند منعرج الطريق، ودون أن تفارقه عيناي، شعرت فجأة أنه لسبب غامض كنت أتذكر ليالي السهر الطويلة، على ضوء المصباح، عندما كانت النساء يغفون فوق العمل المتقطع، فأشعر عادة بسحر الأشياء التي تأتي إلي من العتمة، وتصعد بطيئة مثل مدّ صامت عبر الشاطئ في الجهة الأخرى من البحر.

II

لم أشعر بعد ذلك مرة أخرى بالطمأنينة ولا بالراحة. لقد أصبحت حياتي، منذ تلك الساعة، جوفاء وشاحبة. وصرت، بعد أن كنت أملك كل شيء، بحاجة إلى كل شيء. لم أكن أرغب في أي شيء، وأبتغي كل شيء. وإذا ما حاولت في الحلم أن أتخيل متعة ترضيني(2)، تريحني، لم أكن أستطيع. لم أكن أدري أنه يكفي أن أحلم بالشيء لأكون مسروراً. وأصبحت الأشياء البسيطة في حياتي، تلك التي لم تكن تثير انتباهي سابقاً، تزعجني، وتلك التي كنت أحبها لا تثير اهتمامي، أو غريبة عني، كأنها أزهار من دون رائحة ولا لون. لا أستطيع أن أقول إن كان بطيئاً أو سريعاً هذا التحول الذي جعلني شخصاً آخر.

كل ما أعرف أن هذا التحول بدأ عندما رأيت الرجل ذا اللباس الأسود يختفي وراء منعرج الطريق.

قلَّ، دون أن يفتر، حبي لوالديّ، كما فتر اهتمامي بأصدقائي، وبالبيت والراحة في العيش دون هموم ولا مخاوف. فأصبحت لا أهتم بأي شيء، ولا أستطيع أن أستمتع بالحياة، ولا أن أشعر بها ملكاً لي، بكل روحي.

لكن أكثر ما كان يقلقني ليس هو أن أجهل السبب الحقيقي لقلقي، بل طبيعته. لم يكن أي إحساس جرّبته، ولا أي شيء مما قرأته أو سمعت عنه، يشبه ذلك الأمر. لم يكن ألماً خالصاً، ولا مجرد اضطراب، ولاقلقاً لا تشوبه شائبة. لم تكن فيه حرارة الرغبة، لكنه كان رغبة. لم يكن يشبه ألم فقدان أي شيء، لكنه كان ذات الألم. لم يكن يتعلق بأشخاص، أو بأشياء، ولا يتعلق بي أنا أيضاً، لو فكرت في الأمر جيداً. وبما أنه لم يكن بوسعي أن أقدر ما هو، لم أكن أستطيع أن أتصور ما يخلصني منه.

ودائماً، كلما رافقني هذا الألم (ولم يكن يفارقني) كان به، دون أن يكون جزءاً منه، كما لو أنه يوجد خارجه، كما لو كان بعيداً عني، ذلك الرجل ذو الملابس السوداء، والكلمات (أي كلمات؟) التي قالها، وعيناه ذواتا الشعر الشاحب والتعبير السامي، شبه الحزين، على محياه الغامض والهادئ.

وإذا ما حصل وفكرت ملياً، بعد ذلك، في هذا الوجه الغريب، لا أحصل على أي شيء، لا بشأنه، ولا بشأن ما تغير، بل ولا بخصوص أفكاري حوله عندما أفكر فيه. وأنا أحاول تذكر قسمات وجهه، وجدت أنني لم أحدق إليها بأي شكل من الأشكال. كنت أدري أنني قد أتعرفه للتو، لو رأيته مرة أخرى، لكن لم يكن بوسعي أن أجعله يظهر داخل فكري، كي أتعرفه. لم أعد أذكر شيئاً من مشيته، ولا من حركاته، ولا من نبرة صوته. وأنا أفكر بعمق، لا أذكر أنني سمعت صوته، ذلك الصوت الذي حدثني. كما لو أنني رأيت في الحلم شخصاً حدثني ثم لم أر الحلم ثانية، لكن هذا فقط وليس الصوت، كأنه حلم كله صور، لا يصاحبه أي شيء موجّه لمسامع الروح.

أتذكر أن لباسه كان أسود، لكني لا أذكر أي تفاصيل عنه. كلما فكرت في الرجل، ظهر بشكل أقل إلى ناظري.

أما كلماته، فلم يبق منها في فكري شيء. كنت أدري أنه كلّمني، لكني لا أعرف ما قاله لي ولا أستطيع أن أتصور ذلك. لكني لا أستطيع أيضاً أن أتصور أنه لم يقل شيئاً، فما إن أنساق وراء تخيله حتى يبدو لي أنني أسمع صوته، دون أن أسمع الكلمات، الموجودة رغم ذلك، والتي تلح علي لأصدقها.

وأنا، ماذا كانت أفكاري عن ذلك الرجل؟ لم أكن أعرف شيئاً، وهذا أغرب ما في الأمر كله. هل كنت أحب ذلك الشخص، أكرهه، أخشاه؟ لم يكن يثير حبي، ولا كراهيتي، ولا خشيتي. كان يفعمني بإحساس قوي جداً، وهو ما لم يكن إحساساً. على الأقل، لم يكن إحساساً معروفاً، ولا مجموعة أحاسيس، مزيجاً غير منسجم منها. لم يكن يشبه أي إحساس. لم يكن أكثر غموضاً، ولا أكثر برودة، ولا أكثر غرابة من الأحاسيس الأخرى. لم يكن بعيداً عنها فحسب، بل لا يمتّ إليها بصلة. كنت أشعر به، أشعر به دائماً، لكنه كان يبدو، رغم ذلك، خارج روحي، لا أشعر به في دواخلي.

انطلاقاً من هذا الوصف، الذي لا يصف شيئاً، لكنه حقيقة ما كنت أشعر به، يمكن تصور ما آلت إليه حياتي منذ أن رأيت الرجل ذا اللباس الأسود.

لا أدري كم قضيت من الوقت على هذا الحال، في هذا القلق الذي لا ينقطع، في تلك الحمى من دون حرارة ولا ألم. أعرف أنه كان وقتاً طويلاً.

بدأ الناس يستغربون لأمري، ويظنون أنني أبالغ في نزوعي الطبيعي إلى العزلة. وفي لا شعوري تقريباً، شعرت من حولي بفتور حب والديّ، وصداقة أصدقائي، والمودة المعهودة للخادمات العجائز. لكني، أظن أن كل هذا فتر بسبب ما حصل في داخلي من فتور، وكان انعكاساً شبه غريزي، حصل بشكل مادي نتيجة ابتعادي عن كل شيء.

فلم تعد تستهويني اليوم غير العزلة التي كانت تغريني سابقاً أكثر من الأشياء الأخرى. وشيئاً فشيئاً، أصبح حضور الآخرين وتواجدهم إلى جانبي، مزعجاً، ثم صار مقلقاً لا يطاق. بيد أنني لم أكن قلقاً بطبعي، ولا مضطراً لأضبط على الدوام قلقي. لكن هذا التغيير كان دقيقاً في فكري لدرجة أن الآخرين تكيفوا غريزياً معه. كانوا كأنهم يستجيبون لرغبتي، يتركونني لحالي، لا يطالبونني بأي شيء، ولا يكلمونني إلا لماماً. بدوري، كنت راضياً عن هذا التصرف بامتنان غامض، مثل ملك يرضى بتبجيل يشعر أنه ليس صادقاً.

لم يكن أي حادث قادراً على تغيير حالتي النفسية. عدا ما تركه هذا التحول في روحي، لم يكن أي شيء خارجي يشوش علي، كما لم يشوش الصفاء الطبيعي، في السابق، على طريقة وجودي.

كل هذا - عدم وجود أمر يصرف انتباهي، حرص الجميع على أن يتركوني منزوياً وشأني، وأيضاً الفتور الذي كنت أشعر به تجاه الجميع وتجاه كل شيء - ساهم في أن أستسلم كلياً لتلك الحياة التي لا شكل لها، لذلك الإحساس الذي لا اسم له والذي أصبح هو ماهية كياني.

III

وبعد ذلك بقليل - لا أدري كم من الوقت - وذات سهرة من سهرات الشتاء الطويلة الدافئة داخل البيت، حين تنهي الخادمات يومهن نائمات حول موقد الجمر وذقونهن مدفونة في الملابس المنزلية، حين يسمع زعيق الإبريق في المطبخ، ويسود إحساس دافئ بأن لا شيء هناك في الخارج، حين يتأخر العشاء ولا يهم إن تأخر، وتتركنا غفوة غامضة مستيقظين، حين لا تبقى قدرة للعقل على التفكير، ولا قوة في الفؤاد على الإحساس، وتبدو موصدة، كأن ذلك للأبد، أبواب الإرادة ونوافذها. أثناء سهرة من تلك السهرات التي اعتدت أن أتأمل أثناءها، كما لو أنه بدل النوم، ينسل لغز الحياة كأنه شيء يتقدم بلا ضجة عبر الدهليز المعتم، فلا نتعرف خطاه، ويلج في الأخير إلى الغرفة. أخيراً، أثناء سهرة من تلك السهرات، استطاعت نار قلقي الدائم أن توقد قراري.

كنت قد غفوت تقريباً، عاجزاً عن الهروب من قلقي، وعن التخلص من سحر غفو تلك اللحظة. مجبراً، كنت أجترّ الإحساس بالغموض الذي يطبع تلك اللحظات التي [....](3)، فيظهر أمامي من جديد. كنت بحاجة إلى شيء من الخمول كي أبعد عني تلك الأفكار. تركتها تأتي كمن يسمح أن يتعقبه من يزعجه دون أن يتسبب له في أذى. فأصبحت عرضة لذلك التأثير القديم الذي، نظراً لانزعاجي، كان يلهيني، وربما هو الآن أيضاً يشغلني عن ألمي الجديد.

لكن، لم يحدث ما كنت أتوقعه. وما كاد يظهر ذلك التغير الطفيف على ملامح الأشياء حتى جهرت بسرها، وسر كل شيء. وما إن ظهر جلياً غموضها مع اختلاف تلون الأشياء وحضور الروح، حتى أدركت، بعيداً عن القلق الدائم الذي يسكنني، أن ذلك القلق يلتحم معها، وينصهر فيها. فأصبحت شيئاً واحداً. لكن، لعدم الدهشة الذي تسبب لي فيه ذلك الأمر، رأيت أن قلق اللغز لم ينضف إلى قلقي الدائم، بل خرج من داخله. شعرت أنهما نفس الشيء وكذلك كانا دائماً. هذا التحقق أصبح قلقاً ثالثاً، وانضاف إلى القلقين الآخرين. إن مساءات أحلامي في غابة الصنوبر، وكيف انتهت مع قدوم الرجل ذي الملابس السوداء، انصهرت مع سهرات القلق، فأصبح الرجل يبدو لي هو الآن، نفس الشخص، كأنه كان موجوداً مسبقاً بشكل غامض، وحاضراً كأنه وراء ستار، أو يتظاهر بالمرور في عتمة الدهليز، بل لا يتمكن من تجاوز عتبة الباب.

لا أدري كم من الوقت استغرقت في هذه الأفكار، أو الأحاسيس، إذ لا أدري إن كان التفكير إحساساً. لكني أعرف أنني في أوج ذلك القلق - وقد بلغ هذا الأوج - تذكرت فجأة، دون أن أذكر وجهه، تلك الكلمات التي قالها الرجل ذو الملابس السوداء:

لا تحدق في الطريق؛ اسلكها.
لحظتها قررت أن أرحل.

IV

لا تحدق إلى الطريق؛ اسلكها. لكن كيف أسلكها، إلى أي حد؟ أسلكها كما يفعل من يأتون من المدينة أو يقصدونها، كمن يذهبون ومن يرجعون؟ كمن يأتون من أجل البيع والشراء، كمن يأتون ليروا ويسمعوا، كمن يرحلون، وقد ملوا

من السمع والمشاهدة؟ كمن من هؤلاء؟ أو كأي شيء مشترك بينهم جميعاً؟ أو بأي طريقة تختلف عن طرقهم جميعاً؟

مهما كان الأمر، لم يكن لي بدّ من الذهاب. مهما كانت طبيعة قلقي، فإن مسكّنها - وكنت أعرف جيداً أنه ليس بدوائها - كان هو الرحيل، أن أذهب عبر تلك الطريق إلى حيث يشاء القدر. لماذا، لأي غرض، بحثاً عن أي شيء؟ كنت أجهل ذلك كما لم أكن أعرف طبيعة قلقي.

أياماً طويلة، بين البكاء والعتاب، أراد والداي أن يصدّاني، وطلب مني الأصدقاء أن أبقى، وشعرت بالتوسل الصامت في عيون الخادمات العجائز. لا أدري ما قلته، ولا ما قدمت من توضيح. أياً كانت الأسباب التي قدمتها فإنها بالتأكيد غير صحيحة، لأنها لم تكن لدي أسباب، ولم أكن أشعر أنني أملكها. أما الحجج التي قد أقنعهم بها، فلم أكن أدري أياً منها سأستعمل، إذا كنت لا أملك أي واحدة منها. أعرف فقط أنهم، في الأخير، دون أن تجف دموعهم أو تكف أحزانهم، تركوني أفعل ما أشاء. ربما كانت القوة الصامتة والمقْنعة لذلك القرار الذي كنت أرغب فيه بقوة، بعد أن استحوذ على الذهن، هي التي كللت محاولاتي بالنجاح.

لم أبتهج لهذا النجاح، ولم أقلق كذلك. لا أذكر ما أحدثه في نفسي من تغيير. ربما لأنني قررت بشكل قوي أن أرحل فلم أتخيل الصعوبات؛ ربما لأن الرحيل هو ما كان يهمني وليس الاستعداد لذلك. الأكيد أن قلقي الذاتي لم يفتر، ولم تزدد حدته، ولم يتغير.

وأخيراً، جاء يوم سفري. بكوا جميعاً من حولي؛ لا أدري إن كانوا يبكون فقط لرحيلي، أو لأنهم يشعرون أنني أرحل من دون هدف، أو لأنهم يظنون أنني لن أعود أبداً. لم أكن أهتم بكل ذلك العتاب، وإن كنت أكترث له. كان شيء ما يأخذني نحو الخارج بعيداً عن ذاتي.

في اللحظات الأخيرة التي قضيتها في البيت، في تلك اللحظات التي كنت فيها لوحدي، فجأة، ودون أن أعرف كيف حصل ذلك، برز من جديد في ذهني وجه الرجل ذي الملابس السوداء، بكلماته، كما تذكرتها، فتطفو على سطح ذاكرتي من جديد.

انتبهت حينئذ كم كانت غامضة، وغير واضحة. عليّ ألاّ أحدق إلى الطريق، بل أن أسلكها. كنت أفهم معنى ألاّ أحدق إلى الطريق. لكن أن أسلكها، لم أكن أدري كيف أفهم ذلك. أن أسلكها لأي غاية، تساءلت مرة أخرى؛ أن أسلكها لأي غرض، ونحو أي وجهة. وكما كان الشأن لحظة السؤال، رأيت الجواب. بما أن الطريق تأتي من المدينة التي أتحدر منها، وحيث يوجد بيتي، وحيث تنتهي الطريق لأن (المدينة)(4) توجد على شاطئ البحر، فإنه يتعين علي أن أسلك الطريق باتجاه المناطق الداخلية للمملكة، دائماً في نفس الاتجاه.

وكما أمرني هو أن أسلكها وليس أن أتبعها حتى نقطة معينة، فعليّ أن أسلكها دون توقف، حتى النهاية... وأنا أفكر في ذلك، تذكرت فجأة أنه في تلك الكلمات العميقة كانت توجد نهاية الجملة التي قالها لي الرجل ذو الملابس السوداء وأنني - أرى ذلك الآن - تذكرتها بشكل ناقص. ما قاله الرجل



كان: لا تحدق إلى الطريق ؛ اسلكها حتى النهاية.

لكن، هل قال ذلك بالفعل؟ مهما كان الأمر، كان هنا هو معنى الجملة.

لكن لماذ أسلك الطريق؟ لأي غاية؟ وإلى أي حد؟ آه، لو أنه قال لي لماذا، وإلى أي حد، لسلكتها فقط من أجل أن أسلكها، لأسلكها فقط كي أصل إلى النهاية، فقط من أجلها، دون البحث عن أي شيء، دون أن أريد شيئاً، دون أن أرغب في الوصول لأي مكان. ولكن علي فقط أن أسلك الطريق، لا أفكر سوى في أن أسلكها، ولا أرغب أبداً في أن أحيد عنها.

حينئذ فكرت (واندهشت)، لأول مرة، أنني لم أفكر أبداً في البحث عن الرجل ذي الملابس السوداء ؛ وأنه، في كل ما أفكر بشأن الرجل وكل ما جعلني أفكر فيه، لم تكن لدي قط رغبة في البحث عنه، ولا رغبة مجردة، ولا غاية.

إذن لماذا تذكرت، حين فكرت في أن أسلك الطريق فقط لأسلكها، أن أسلكها حتى النهاية، لأن ذلك هو أن أسلك الطريق، بحثاً عن الرجل ذي الملابس السوداء؟ لماذا تشمل حياةُ الحياةَ الأخرى، وتكون، لست أدري بأي شكل، هي الحياة الأخرى؟

ماذا يهم، بعد ذلك، لو أن القلق كان قوياً، والغاية، رغم غموضها، واحدة لا غير؟

هكذا، وأنا ألج الطريق، رحلت تاركاً خلفي بيت والديّ، وحياتي الماضية، ومدينة مسقط رأسي على شاطئ البحر.

V

سلكت الطريق لوقت طويل، وتوغلت شيئاً فشيئاً داخل البلاد. ليس لي ما أحكيه عما حدث لي أثناء السفر، لأنه لم يحدث لي شيء يختلف عما يقع لكل المسافرين، حين لا يجدون ما يحكونه غير سعادة بعض اللحظات أثناء المسار والتعب الجميل الذي يشعرون به ليلاً حين ينامون في المآوي، وهم مرتاحون لسفر يومهم.

مررت عبر عدة مدن وقرى، رأيت حقولاً من كل الأصناف، ومشيت بمحاذاة أسوار عدة ضيعات. صادفت من يقصدون مدينة مسقط رأسي، ومن يغادرونها، بعضهم سعيد، وبعضهم حزين، البعض منشغل، وآخرون مرتاحون، لكن لا أحد ممن رأيتهم كان مثلي، لأنه كان يبدو لي أنهم يسيرون جميعاً نحو وجهة محددة، وأنا لم تكن لي من وجهة سوى الطريق، وبدا لي أنهم جميعاً يبحثون عما يعرفون وأنا الوحيد من يبحث عن الرجل ذي الملابس السوداء الذي لا أستطيع أن أتذكره.

لا أعرف كيف أصف بدقة أي نوع من الأحاسيس أو الأفكار التي ميزت حالة فكري المعتادة أثناء السفر. ربما نظراً للمسافة التي تفصلني عن ذلك لا أتذكر شيئاً، ولا يهمني أن أتذكر ؛ الأكيد أنه، نظراً لغرابة الأحاسيس والأفكار التي كانت تخالجني وأنا أغادر البيت، فإنه لم يكن من السهل تحديدها، ولو لحظة الشعور بها؛ لكن تلك الأحاسيس الأخرى التي رافقتني أثناء السفر، لا أدري إن كانت مشابهة أو مختلفة.

لا أعرف أيضا كم عدد الأيام التي مشيت، أو مشيت وقتاً أطول مما اعتدنا على عدّه بالأيام. من لا يفكر سوى في سلك الطريق لا يعدّ الزمن، ولا يدري الخطوات التي يقطعها. أعرف أنه، بعد مرور عدد غير محدد من الأيام، بدأت الحقول تتغير، كما بدأ يتغير شكل البيوت، وقامات الأشجار، وأناقة الواجهات، كما أن الطريقة المختلفة التي يتحرك بها الناس أصبحت تشي بأن مدينة كبيرة جداً على مرمى حجر. وبالفعل، كنت في ضواحي أكبر مدينة في المملكة، بها ميناء واسع على ضفة نهر عظيم، وحيث التجارة، والصناعة وتمركز الحياة يجعل المصائر والنوايا تتكاثر وتختلط.

مشيت خطوات قليلة، مقارنة مع ما قطعته لحد الساعة، فبلغت أبواب المدينة. توغلت في الفضاء الواسع بين أسوارها. لا أدري كيف أشرح وبأي تأثر، مزيجاً من الفضول والقلق، لا أدري كيف أشرح بأي فضول أو قلق، شعرت أنني جزء من تلك الحشود التي كانت كما النهر ذي الألون المختلفة تتمايل في



الأزقة، وتصب في الساحات الفسيحة، وتمتد في بهاء نحو الشمس.

قررت أن أتوقف هنالك لبعض الوقت، شيئاً ما بسبب التعب وشيئاً ما بسبب الفضول، وشيئاً ما أيضاً بسبب الحاجة لاتخاذ قرار أحسن، وأكثر من ذلك وعياً مني بأن تلك المرحلة تشكل، بطريقة ما، جزءاً من مصيري.

في(5) الذهب البني لخصلات شعرها، في الأبيض الوردي، لوجهها الصافي، في طبعها المتوتر والغريزي، حيث يرقد لطف وحش وديع وحماس شجرة بنسغها، وكيانها يلقي ببهائه في كل أجواء الحياة. تمايل صدرها، الثابت والقوي، له مرونة الحيوانات والجوع الطبيعي للجنور. كان كل كيانها ينهال علينا بسائل جد قوي حتى إنه يستحيل وصفه بالدقيق، وقوي لدرجة يشدنا إليها كما لو أن

حيويته هي تلك الشجرة المعروفة عند المسافرين القدامى والتي تقبض أغصانها كالأذرع بقوة على كل شقي يدنو منها. كل هذا، ربما، مبالغة لما كانت عليه، لأنها لم تكن سوى مجرد حيوان بشري وغريزي، يرتبط بالحياة بكل الغرائز ويشتهي في نهم كل الأشياء الطبيعية بطلاقة وروعة.

ما إن رأيتها حتى عشقتها. وما إن كلمتها حتى فقدت روحي من أجلها. عيناها، اللتان كانتا ناراً في حيرتي، نزلتا لهيباً إلى الأعماق النائمة في كياني. وجعلني لمس يدها أنسى كل شيء. بل إن وعيي، إذا كنت إلى جانبها، يكون ناراً متقدة في جسدي وتجعلني أشعر في شراييني برعشة ممتعة.

لا أدري الساعات التي عشتها منذ أن عرفتها. سعيدة، وفرحة بما أيقظته في ذاتي، كانت تحبني بدورها. كانت تربطنا وثائق خفية. يشعر بها كل واحد منا ويريد أن يشعر بها إلى الأبد. سجن جميل ذاك الذي تشعر فيه الإرادة كأنها في نوم مريح، ولا يرغب الذكاء في مهمة أخرى غير فهم سحر جديد عند الحبيب، وكلمات جديدة يقولها له لتعيد بشكل مختلف نفس الوهج، ونفس المنية، ونفس الرغبة.

كلما(6) أردت بقوة أن أركز أفكاري على الطريق يظهر وجه حبيبتي وسطها، يحجب نظري، فتسرني رؤيتها وتمنعني من رؤية الطريق الذي رأيته في الحلم. فكرت ألف مرة ألا أفكر إلا في الطريق وحدها، وغالباً ما كان فكري يرى ذلك الوجه الرائع يظهر ليمنعه من مواصلة التفكير. كانت ألف حجة تظهر في فكري لتصرفني عن هدف كنت بالكاد أحلم به في هدوء. أحياناً أتساءل: إن كانت الطريق لا تستحق كل ذلك العناء لأنها أخذتني إلى حبيبتي. أتساءل إن لم يتم تنكيري بالطريق من أجل ملاقاة من أحب. كيف كان لي أن ألقاها، وأعشقها، إن لم أسلك الطريق. وبسلوك الطريق، وملاقاة من لم ألقه قط من قبل؟ ألم يكن ذلك هو غاية الطريق، والهدف من سلوكها؟ لقد خرجت بحثاً عن المجهول؛ تلك المرأة، قبل أن أعرفها، كانت مجهولة بالنسبة لي. والحب، قبل أن أجده، كان شيئاً لم أصادفه من قبل، لماذا لا أتوقف هناك، دون رغبة في التوقف؟ لماذا لا أريد ما كنت أرغب فيه؟ أي شيء آخر أرغب فيه، إن لم أكن أريد المزيد، إذا كان كل ما كنت أريده هو تلك التي أعشقها؟

هذه الأفكار، وآلاف الأفكار الأخرى، بعفويتها وبساطتها، كانت تشغل فكري، وتشغلني لأنها لا ترضيني، ولم أكن أملك لها جواباً. لم يكن لدي جواب، لأنني كنت أضعها متسلسلة، فأعرف مسبقاً أنها من دون جواب. ولم تكن ترضيني، رغم أنني لا أملك لها جواباً، لأنني لم أكن أقبلها. لم تكن ترضيني لأنها لم تكن ترضيني. كان منطقي يرتاح لمنطقها؛ لكني لم أكن أرغب في إرضاء منطقي. وإن لم يكن لأجل المنطق، لماذا كنت أستعمل حججاً لا تخدم ولا تقنع غير المنطق، ولا تتكلم سوى لغة المنطق؟

إذا ما فكرت في هذا الأمر، وبحثت في ذاتي عن أي طرف لا أرضيه، أتساءل، بالطبع، إن لم يكن العقل، فسيكون الفؤاد الذي يجيبني إن كل شيء تشغله صورة المرأة المحبوبة. أي حرب هذه التي تدور رحاها بدواخلي مادام العقل والفؤاد في نفس الصف، وما دامت الإرادة هي الغنيمة التي يحارب من أجلها، ومع ذلك ما زالت في الظل قدرة مجهولة لا يستطيع الفكر والقلب معاً هزمها ولا هدمها؟ هل تستمد ربما قوتها من سرها، مثل العدو، الذي يخفي الليل أعداده، فيبدو كثيراً، لأن السر ينضاف إليه، ثم ينضاف إلى السر ما يتولد عنه من رعب، وينضاف إلى الرعب الخيال الذي يتيحه؟

أفكار جوفاء، كأنها حجج تقدم لشخص غبي، لا يفهم الحجج، ولا المنطق! لكن من يخاطب غبياً، بعد أن يتعب من الخطاب، يعرف أنه يتكلم سدى. لكني لم أكن أعرف من أخاطب، ولا لماذا لا يفهمني. كأن أحدهم شدني ليلاً من ظهري عن كثب فلا أستطيع أن أستدير لأراه، وحتى إن أدرت رأسي لا أرى سوى ما وراءه.

لم تكن ساعات، ولا أياماً، بل كل ساعة، كانت كأنها يوم، وأنا منشغل بهاته الأفكار، دون نتيجة. وكلما تحركت، كنت واثقاً أنني لم أبرح مكاني، مثل طفل فوق أرجوحة، مهما علا وارتفع لا يتجاوز الشجرة التي شدت إليها الأرجوحة، وما يتظاهر بأنه قطعه من مسافة في الجهة الأولى سرعان ما يفقده في الجهة الثانية. لكن ما يمتع الطفل ويسر جسمه، لا يمتع أبداً من ليس طفلاً ولا يسرّ ما يخالج روحه.

بيد أن كل هذا التردد كان له تأثير حقيقي ودقيق على حياتي. كل متعة، دون أن تكف عن كونها متعة، أصبحت ألماً بالنسبة لي. عندما أرى المرأة التي أعشقها، كانت تنتابني نفس السعادة المعتادة، لكني كنت أشعر أن ظلاً يخيم على تلك السعادة، أو يلفها بالسواد. كان قلقي داخلياً فقط، لأن الآخرين لا يلاحظونه، خصوصاً تلك التي، رغم أنها هي سبب سعادتي، كانت أيضاً سبب قلقي، وما دامت هي من أبحث عنها لم أعد أدري إن كنت أبحث عنها أم لا. إذا ما شعرت أنني أحبها أتساءل إن كنت أحبها. وإن كنت أحب شيئاً آخر، أتساءل عن أي شيء، إن لم أكن أحب سواها؟

حاولت أن أقنع نفسي أن هذا العذاب هو من الأمل، حين يكون الأمل هو أن المرء لم يفلح بعد بالمراد. حاولت أن أقنع نفسي أنها، بعد أن تكون لي، ستحمل لي تلك السعادة التي كانت تنقص سعادتي؛ وأن ألم سعادتي من نقصانها، وأنه أينما كانت ناقصة لم يكن لها وجود، وحيث لا وجود لها، وأنا ألاحظ عدم وجودها، أنتبه إلى أنني لم أكن سعيداً. لذا ظننت أن الأيام، وهي تتسارع، تأخذني نحو يوم الزفاف، وتحملني أيضاً إلى يوم الفرح، ذلك اليوم.

لكن أكبر عذاب - سرعان ما أدركت ذلك - كان هو أن أشعر، مهما كان سبب ترددي، أن الهدف من التردد هو أن أتخذ قراراً. وإن كان علي أن أتزوج تلك المرأة، التي طالما تمنيتها، فأي قرار سأتخذ، إن كان يجب أن أختار بين هذا القرار أو ذلك؟

وأي قرار آخر يمكن أن يكون سوى ألا أتزوج؟ وإن لم أتزوج ماذا سأفعل غير أن أهرب، وأسلك الطريق دائما؟

كل شيء في ذاتي كان يريدني أن أتزوج: الحب، والسعادة، والامتنان لمن أحب، والخجل الذاتي من أن لا أجرؤ على ما أريد، ولا أنهي ما بدأت، ولا أنجز ما أقدمت عليه. إذا كان كل شيء يدلني على درب واحد، لماذا لا أسلكه؟

لم تكن تفصلني إلا أيام قليلة عن اكتمال سعادتي، عندما كنت لوحدي، في ساعة متأخرة من الليل، بعد أن عدت للتو من بين أحضان حبيبتي، فحاولت عن قصد تأجيج عذابي، حتى أهزمه أو يغلبني، وينجلي أخيراً ما كان يلفه الشك. ومن جديد استعرضت أمام عيني العقل كل حجج المنطق، وكلما أنجزت ذلك بدقة ترسخت صورة الحبيبة في الجسد، والتصقت بكل الحواس. ومرة أخرى، على نار العشق أدفأت، وصهرت، وتبلّت حججي. ومرة أخرى، أخذتها نحو نفس تلك النتيجة. إذا كان كل شيء يدلني على درب واحد، لماذا لا أسلكه؟

لكن، هنا، فجأة، انقلب ضدي مسلسل حججي وكبحني. إذا كنت أريد شيئاً يمكنني أن أشير إليه، لأعرب صراحة عن أنني أريده، كالدرب مثلاً، فما أدراك إن كان طريقاً سأسلكه، وهو درب حقيقي! إذا كنت أبحث عن صورة شيء لا يتوقف لأقتنع بأن أتوقف، فكم سيكون نصيب هذا الشيء من الحقيقة! إذا كانت صورته تفيدني في إضفاء الحقيقة على حجتي، فكيف يمكن لذلك الأمر ألا يكون حقيقة، ومن أين أخذت تلك الصورة؟

دون أن أفهم نفسي؛ دون أن أجرؤ على تأويل ذاتي، أوقفت تفكيري. كأن الأفكار قد انفضت من حولي. بقيت في الخلاء داخل ذاتي.

وفجأة، التفتت عيناي إلى الوراء، إلى بداية الرحلة، إلى الإحساس القلق الذي أخذني إليها، إلى القدر الغامض الذي وضعها في روحي. وفي لحظة من الأفكار المتعددة، تذكرت.

توجهت مرة أخرى، إلى ذلك الماضي البعيد، إلى تلك اللحظة قرب سور المزرعة، حيث ظهر أمامي الرجل ذو الملابس السوداء. ومن جديد رددت بصوته مع نفسي الكلمات التي قالها:

- لا تحدق في الطريق؛ اسلكها حتى النهاية.

ولأول مرة، كما لو أنني لم أنسه، سمعت نبرة جوابي السلبي ثم كلماته، بعد ذلك:

- لم يحن الوقت بعد؛ لن أرحل إلا عندما أشعر بقلق التوقف.

وقد توقفت! كم يوماً توقفت؟! واحسرتاه، كم توقفت مسروراً! توقفت لأنني كنت أعشق، وأرغب، وأحب. لكن ماذا كان العشق، والرغبة، والحب، سوى التوقف «على الأقل رغبة في الدرب»(7). هل توقفت لأنني كنت أحب؟ لكن كيف أتوقف من دون سبب؟ هل أسَرني وجهٌ ساحر؟ وما الأسر سوى الحيلولة دون متابعة السير؟ وما السحر سوى التوقيف؟

للحظة كنت ما أزال أسمعني أعاني، فبدا لي أن فكري ليس به قدرات بل قلق. ثم ترددت لحظة مرة أخرى. بعد ذلك، وكأني إله حكم عليه بالموت الذي خلقه هو نفسه، قررت الرحيل. لا أستطيع أن أؤكد كم كلفني الرحيل، وليس بإمكان أي كان أن يقوم بذلك مكاني. لكني قررت أن أرحل، أن أذهب، وأغادر. وضعت فوق كتفيّ متاع المسافر. كان خفيفاً لأن ما ثقل عليّ هو القلق، ذلك الإحساس الوحيد الذي كان ينتابني. ثم رحلت وأنا أبكي عالياً داخل دمي وحياتي. رحلت مهرولاً، في عز الليل، هربت، بغضب مجنون، كما لو أنني أريد أن أذهب إلى أبعد من ذاتي، أو أخلف ظلي ورائي. جريت، وجريت، وجريت فشعرت كما لو أن الزمن قد توقف وأنني لا أتحرك، كأنني متوقف، سجين في زنزانة ضيقة من معاناتي.

لكني رحلت. كنت أحمل روحاً جافة، قاسية، منتهية.

وفي مركز قعرها، كأنها قطرة طل رقيقة، كانت ترقد سعادة غامضة لانعتاق عظيم.

خرجت أبكي إلى أقصى باب في المدينة.

وأمامي، نهر جامد تحت ضوء القمر البارد، كانت الطريق تمتد إلى ما لا نهاية.

تذكير بالأحداث السابقة

وملخص نهاية القصة(8)

آنا ماريا فْريتاشْ - تيريسا ريتا لوبيشْ.

في بيت والديه. يزوره الرجل ذو الملابس السوداء، ويسأله عن اسم لا يستطيع تذكره بعد ذلك أبداً، ودون أن يعرف السبب، يقترح عليه الفكرة المقلقة بأن يذهب للبحث عنه عبر العالم.

ورغم أن الأبوين بكيا وتوسلا إليه ألا يذهب، فقد اتخذ قراره وأخذ يسير، إذ خرج من بيته، في المدينة الشاطئية، متوغلاً شيئاً فشيئاً داخل البلاد.

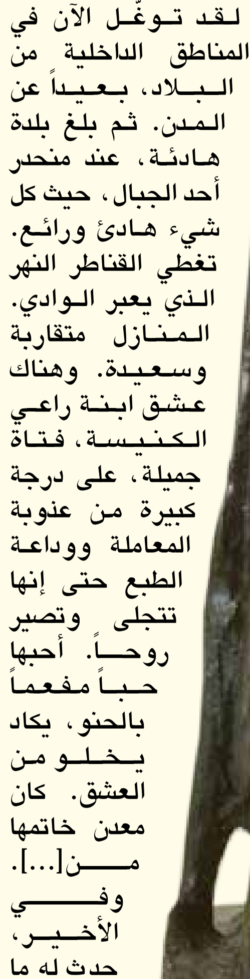
ثم قضى بعض الوقت في أول مدينة داخلية وصل إليها. هناك عشق فتاة ذات جمال استثنائي وشهواني (اللذة). كان معدن خاتمها من[....](9).

بعد أن شعر بجاذبيتها الجارفة، تمكن (لأنه لم يستطع أن يكف عن التفكير في الرجل ذي الملابس السوداء الذي دفعه للبحث) من أن يستجمع قواه ليتخلص من حبها، ويتركها، وهو ما قام به ليلاً، في ما يشبه الفرار. فشعر بالفرح وقد تخلص منها، لكنه في الوقت ذاته أحس بالحزن لذلك الفراق، حيث يبدو أنه قد ترك كل ما يصنع بهجة الحياة ويجعلها حرية بالعيش.

في المدينة الثانية، بعيداً أكثر داخل البلاد، حيث حل وعاش لبعض الوقت، عشق فتاة أخرى (المجد). جمالها مادي، لكنه ذو مسحة روحانية. ينظر إليها الجميع عندما تمر، سواء رغبوا فيها أم لم يرغبوا. كان معدن خاتمها من [....]. لكنه ذات يوم تذكر هدف رحلته، ورغم ما كلفه ذلك من معاناة استطاع أن يفترق عنها ويتابع سفره. رحيله الآن لا يشبه الفرار، لكنه ما انفك يلتفت عدة مرات إلى الوراء. لم يودعها كذلك، لكن، وهو يتركها، شعر أن عزاءه أخف من

عزاء المرة السابقة، رغم أن فرحته بالنصر كانت أكبر بكثير.

في المدينة الثالثة، الواقعة في أعلى جبل عظيم، تحيط بها أسوار صارمة وكئيبة، عشق فتاة ثالثة، قشتالية عريقة من تلك المناطق، هي سيدة المدينة دون منازع. إنها تمثل السلطة. كان معدن خاتمها من حديد(10). حدث له ما وقع في المرتين السابقتين، مع بعض الاختلافات الضرورية. لم يكن حبه لهاته، كما في المرة الأولى، عشقا جنونياً يستحوذ على الذهن، ولا كما في المرة الثانية، رغبة جامحة يغلب عليها القلق أكثر من التشويش. لقد أحب هذه الأخيرة بعشق هادئ ومتوهج. كان جمالها جليلاً وشامخاً. وبين ثنايا عباءتها تكمن جلالة عظمتها. وحدث نفس الشيء. تنكر هدفه، فرحل، ولم يجرؤ أيضاً على أن يودعها، رغم أنه زارها، لكنه لم يخبرها أنه يراها لآخر مرة. «من بعيد، في الطريق عبر السهل، نظرت ملياً إلى الأبراج العالية عند قمة الجبل، وكلها من ذهب صقيل يلمع تحت شمس الغروب».



لقد توغّل الآن في المناطق الداخلية من البلاد، بعيداً عن المدن. ثم بلغ بلدة هادئة، عند منحدر أحد الجبال، حيث كل شيء هادئ ورائع. تغطي القناطر النهر الذي يعبر الوادي. المنازل متقاربة وسعيدة. وهناك عشق ابنة راعي الكنيسة، فتاة جميلة، على درجة كبيرة من عذوبة المعاملة ووداعة الطبع حتى إنها تتجلى وتصير روحاً. أحبها حباً مفعماً بالحنو، يكاد يخلو من العشق. كان معدن خاتمها من[...]. وفي الأخير، حدث له ما وقع في المرات السابقة. تأخر كثيراً هذه المرة، لكنه رحل في النهاية. ودعها فبكت. عندما غادر البلدة شعر بالأسف، لأنه يبدو أن كل ما هو عذب وخالص قد هجر حياته. توغل أكثر داخل البلاد، فأصبحت البادية أكثر بداوة والجو أكثر غرابة وصفاء.

بلغ قرية صغيرة، ضائعة لا ترى، حيث مكث وقتاً طويلاً. أحب بعشق هادئ يكاد يخلو من الرغبة والحنان، وليس فيه غير الإخلاص والاحترام، فتاة تعيش لوحدها تتأمل كل شيء، تكاد لا تتكلم مع الآخرين، صامتة وطاهرة. إنها الحكمة. كان معدن خاتمها من [...]. وفي الأخير، رحل أيضاً. ودعها ورحل. كل وداع يكلفه معاناة أكبر، وفي كل مكان جديد يبدو له أنه لن يستطيع مغادرته. ومثل تلك التي تمثل الحب، حاولت هذه أن تشده، وحدثته عن الحياة السعيدة التي لا يقوم فيها المرء سوى بالتأمل ولا يسعى سوى لفهم الأشياء. لكنه رحل، أكثر فأكثر حزناً.

وهو يتقدم داخل البلاد، كان يتوغل في مناطق معزولة. وصل هذه المرة إلى بيت منعزل، تحفه أشجار السرو، وقربه لا ينقطع خرير ماء منهمر، يدعو ليس فقط للتأمل، بل للسكينة المطلقة. تقطن ذلك البيت فتاة ذات جمال فظيع وغريب. عشقها أيضاً. طبعها هادئ ورفيع، يشعر من يحبها كأنه قد حصل على عزاء التخلي عن كل شيء. حضورها ينسي المرء كل كرب وطريقة حديثها تمسح الدموع عن الأعين. إنها الموت. تضع في يدها الطويلة والشاحبة خاتماً من فضة. وأخيراً، رحل أيضاً. أرادت أن تشده، فحدثته ليس عن نفسها، بل عن هدوء مسكنها بعيداً عن كل شيء، عن الصوت البارد والخفيض للماء المنهمر دون توقف، عن الهمس اللطيف للأوراق التي تكاد لا تتحرك. لكنه تذكر أنه غادر بيته الذي نسيه تقريباً بسبب الرجل ذي الملابس السوداء بعد أن طرح عليه ذات يوم سؤالاً لم يعد يذكر فحواه.

رحل، وبعد أن مشى طويلاً، وصل إلى ما يشبه كوخاً خشناً بني، كما لو كان سقيفة، عند منحدر أحد الجبال. هناك ظهرت له فتاة سرعان ما أحس نحوها بحب لا يشبه أي حب آخر مما عرفه من قبل. لم يكن يعرف إن كانت الفتاة جميلة، أم أنيقة، أو كيف كانت بالضبط. كان يعرف فقط أن في ذاتها تشكلت كل تلك الرغبات، وأنها هي أيضاً، بعد أن نالتها وتملكتها، لم تكن تعرف لها شكلاً ولا صورة. إنها تمثل شخصيتها بالضبط. تضع في أصبع يدها، البسيط والخالص، خاتماً من ذهب. عشقها بحب ليس به رغبة، ولا حتى ولع - حب مجرد من كل شهوة ومن كل زهد - حب من لقي من كان يبحث عنه منذ مدة ويشعر بشيء يفوق السعادة. لكن، هناك تذكر أنه لم يأت بحثاً عنها هي. لذا شعر بحزن كبير، وقرر الرحيل. حاولت أن تشده. قالت له إنه حسناً فعل حين قدم إلى هناك، حيث لا يصل أي شيء من الدنيا، بما في ذلك ما يصدر عنه هو أيضاً من زهد. لكن، بعيداً، وراء حدود البلاد، لا يعرف إن كان أحد يسكن هناك. كان كل شيء مريباً وغامضاً. وأن عليه ألا يتخلى عنها. فقد سافر كثيراً وضحى بالكثير. وربما كانت هي سبب كل تلك التضحيات. أليس من أجل لقائها كان يبحث عن الرجل ذي الملابس السوداء في

اتجاه قاده في النهاية إلى ذلك المكان؟ كانت تلك أكبر غواية يواجهها، فكاد يستسلم. لكنه تذكر الإشارة الغريبة التي لم يوجهها له الرجل ذو الملابس السوداء، وبروح ميتة، فارغ الذات تماماً، رحل، رحل بعزم ثابت وسرعان ما توغل في أرض موحشة ومقفرة، لا طرق بها، ولا حقول تزرع، بل من دون حقول أصلاً، لا شيء غير السماء والأرض، وجداول قليلة واحد قبالة الآخر.

مشى أياماً وليالي، وأخيراً، في واد يخلو من جَمال الطبيعة ورغد العيش، وجد شيخاً زاهداً ذا لحية بيضاء، يعيش لوحده ناسكاً متأملاً، يجلس بمحاذاة كوخ وجهة بابه إلى الشرق. يغطي جسده فرو جلد خشن، يتغذى على الأعشاب، ويشرب فقط ماء جدول يكاد لا يسمع خريره. كان هدوؤه يفوق أي شكل من أشكال الهدوء التي رآها؛ ووجهه مرآة للسكينة، ليس انعكاساً للفرح، بل بالتأكيد للطمأنينة. قضيت (11) هناك أياماً جميلة، وقد تخلصت أخيراً من كل حب مهما كان نوعه. عرفت السعادة في ألا يملك المرء أي رغبة في امتلاك أي شيء. كانت تلك الحياة تجذبني دون أن تشدني إليها. لكنه تذكر ما كان يبحث عنه فاضطر للرحيل. لماذا؟ سأله الزاهد بحزن. هل يستحق العناء إدراك شيء آخر أكثر من هذه الطمأنينة المطلقة؟ (هنا الرمز هو الشمس، تلك الدائرة المنيرة والدافئة كل يوم. لم تكن ثمة عواصف ولا سحب). الزاهد هو الطمأنينة.

رحل. تابع المشي، متوغلاً في هذه المنطقة الجديدة، التي كانت تبدو أكثر فأكثر جدباً وخلواً من الحياة. وأخيراً، في منطقة ليس فيها سوى الحجارة في جبل ضخم وقاحل، رأى ذات ليلة ضوءاً متوهجاً. اقترب مندهشاً نحو المكان الذي ينبعث منه الضوء. فوجد أنه مغارة كبيرة يشتغل بداخلها حداد على سندان مستعملاً ناراً عجيبة تبدو كأنها الشمس نفسها وقد جردت من شكلها، وقلصت إلى جوهرها الناري الذي لا شكل له. (هذا الحداد هو الجهد، والطموح الذي لا يتوقف). هنا توقف كثيراً، لكنه اضطر للرحيل، دون أن يعرف وجهته. حاول الحداد أن يشده دون جدوى(12).

مشى قليلاً فوصل إلى منطقة يحميها سور صعب وشاهق العلو، ليس به ممر ويشكل من أقصى نقطة إلى أخرى حداً بين هذه الأرض وأرض أخرى لا يمكن تصورها. كأنه وصل إلى أقصى حدود الدنيا. اكتشف في النهاية أنه لو ضغط على حجر كبير من أحجار السور العظيم والصلب فإن الحجر يبدو كأنه يتحرك. جرّب ذلك. وفجأة، فتحت هوة، يتم النزول إليها عبر أدرج لا يمكن عدها بالبصر. وأخذ ينزل؛ فلم يعد يعرف كم من الوقت نزل ولا المسافة التي قطعها. تعب لكنه كان عازماً، فاستمر في النزول دائماً إلى أن وصل إلى ما يشبه فضاء دائرياً تنطلق منه عدة سراديب (كما بدا لعينيه كالعالدة). فلاحظ أن واحداً منها ينزل، وبه عدد أكبر من الأدراج. نزل عبر هذا السرداب الذي به منعرج في مكان ما. عندما تجاوز نقطة معينة في المنعطف، شعر فجأة بشيء من الضوء، الذي بدأ يزداد كلما تقدم عبر السرداب. وأخيراً، أصبح الضوء قوياً بشكل مدهش، لكنه لم يكن مركزاً مثل ضوء الشمس ولا حارقاً مثل ضوء النار. وصل أخيراً إلى قاعة واسعة يملؤها هذا الضوء وليس بها من مخرج سوى الباب الذي دخل منه. كانت تلك القاعة مليئة بالضوء الذي لا ينطلق من أي نقطة، لكنه مشع كالهواء، يشغل القاعة فلا يعرف مصدره. لم يكن ضوءاً حارقاً، وليست بها النار الملازمة لكل ضوء. كان ناراً من دون نار مطلقاً، ضوءاً سائلاً، مجرداً من أي شيء ينكر بالضوء المادي. وأخيراً، في الغرفة، كان يجلس إلى إحدى الطاولات الرجل ذو الملابس السوداء.

ملاحظة

إلى غاية نهاية الفصل الرابع، تحمل الوثائق الأرقام من 144U إلى 15 في المكتبة الوطنية البرتغالية. قمنا بحذف ثلاث صيغ نصية مختلفة في البداية، كما حذفنا بعض الهوامش.

يحمل الفصل الرابع - نحن من وضع هذا الترتيب، لأن هذا الفصل في الأصل يحمل رقم 2 لصيغة أخرى - الأرقام 27 (22) E 6 - 5 إلى 6.

قمنا بحذف الجملة الأخيرة غير الكاملة: كان هو الفتاة(13).

وتابعنا القصة باستعمال الوثائق الموجودة في الدفتر تحت أرقام 144U-19 ومن 19 إلى 25 ظهر الصفحة، متجاهلتين مقطعين منعزلين في الصفحة الموالية.

وقررنا إضافة ملخص نهاية القصة غير الكاملة، وفق الوثائق التي تحمل أرقاماً من 27 (22) 6) E - ومن 1 إلى 4.

---

(1) فرنانو بيسوا، قصص مختارة، ترجمة سعيد بنعبد الواحد، منشورات مجموعة البحث في القصة، الدار البيضاء، 2009.

(2) هنا ترك الكاتب بياضاً في النص. (محققتا النص، آنا ماريا فْريتاشْ وتيريسا ريتا لوبيشْ).

(3) كلمة لا يمكن قراءتها. (محققتا النص، آنا ماريا فْريتاشْ وتيريسا ريتا لوبيشْ).

(4) بين معقوفتين في النص. (محققتا النص، آنا ماريا فْريتاشْ وتيريسا ريتا لوبيشْ).

(5) هناك فجوة واضحة بين هذا المقطع وما سبقه. (محققتا النص، آنا ماريا فْريتاشْ وتيريسا ريتا لوبيشْ).

(6) ندرج هنا مقطعاً من الدفتر رقم 144U الذي يبدو أنه يتناسب مع تسلسل الأحداث. (محققتا النص، آنا ماريا فْريتاشْ وتيريسا ريتا لوبيشْ).

(7) بين معقوفتين في النص. (محققتا النص، آنا ماريا فْريتاشْ وتيريسا ريتا لوبيشْ).

(8) هذا النص كتبه فرنانو بيسوا. (محققتا النص، آنا ماريا فْريتاشْ وتيريسا ريتا لوبيشْ).

(9) تشير العلامة [....] إلى حذف في النص الأصلي للكاتب. (المترجم).

(10) كلمة غير مؤكدة. (محققتا النص، آنا ماريا فْريتاشْ وتيريسا ريتا لوبيشْ).

(11) في هذه الجملة والجمل الثلاث الموالية، ينتقل الكاتب للحديث بضمير المتكلم. (محققتا النص، آنا ماريا فْريتاشْ وتيريسا ريتا لوبيشْ).

(12) جملة مشكوك في صحتها. (محققتا النص، آنا ماريا فْريتاشْ وتيريسا ريتا لوبيشْ).

(13) تعود «كان» هنا على الرجل ذي الملابس السوداء. (المترجم).



أمير تاج السر

العامية والفصحى في الرواية

سؤال وُجِّهَ لي كثيراً، ولا بد أنه وُجِّهَ لغيري من كتّاب السرد، الذين لا يكتبون حوارات أو جملاً من لهجتهم العامية، في نصوصهم.

لماذا لا تكتب حوارات الشخوص بالعامية؟

بالنسبة لي، أنا أعتز باللهجة العامية باعتبارها هي اللهجة المحكية للشخوص وللمجتمعات، ولن تجد أبداً شخصاً يحكي بعربية فصيحة، حتى لو كان يخاطب آخر ليس من بلاده، فغالباً ما يحكي بلغة بلده أو لغة وسيطة مشهورة كالعامية المصرية مثلاً، التي يفهمها كل مواطن عربي تقريباً. لكن حين نجيء لكتاب سردي، لن يكتفي بمحلية المطالعة، وسيذهب إلى بلاد أخرى قد لا تفهم عامية بلد الكاتب، أو يسعى مستعرب أجنبي لترجمته للغة أخرى، يبدو الأمر عصياً، أن تضع لهجتك غير المستخدمة خارجياً، في نص تصدره خارجياً.

لقد قال لي أحد القراء مرة، إنه يبدي استغرابه من الحوار الذي يدور بالفصحى بين شخصيات بسيطة وقد لا تكون متعلمة لتتحدث بهذه الطلاقة، وإنه يفضل لو كنت استنطقتها بطبيعتها، وجعلتها تتحدث باللغة المحكية التي تستخدمها بشكل يومي، وضرب مثلاً بشخصية زيتون الأعرابي البسيط الذي تبرع للمغني بكليته، في رواية «زحف النمل».

أتفق مع القارئ، أن الأمر يبدو خارجاً عن المألوف، وفي الواقع لا يمكن أن يتحدث زيتون هكذا، لكنها ضرورات الكتابة كما ذكرت، وإن النص ليظل نصاً منتشراً وقابلاً لقراءته في المغرب والجزائر مثلاً، يجب أن يكون هكذا، ومن حسن الحظ أنني لا أستخدم الحوارات كثيراً، وغالباً ما أكتب سرداً صرفاً، في كثير من الأعمال.

على أنني أستخدم العامية أحياناً، وذلك حين أكتب قصائد تراثية داخل الروايات، أو أغنيات يرددها الجميع، وكتبت أغنيات المغني أحمد ذهب كلها باللهجة العامية، في «زحف النمل». ومن المؤكد أن تلك الأغنيات لم تقرأ بطريقة صحيحة ولم يصل مغزاها لآخرين لا يعرفون كيف تنطق وتفهم العامية السودانية التي كتبت بها، وتذكرت عدم فهمي للأفلام المغربية أو الجزائرية التي شاهدتها، وكيف أنه توجد ترجمة للعامية التي تدور بها الحوارات، أسفل كل فيلم، هنا ليس ثمة غرابة ولكن مساعدة من صناع الفيلم، وأيضاً مساهمة في انتشاره، لأنه لم يصنع أصلاً ليشاهده المغرب العربي فقط.

بالنسبة للأعمال الكتابية المصرية، التي كتبت بالعامية، فهي كثيرة. هناك روايات كتبت كاملة بالعامية، سرداً وحواراً، وأعمال أخرى كانت عاميتها في الحوار، ومع ذلك يقرأها الجميع بلا توعك ولا إحساس بعدم الفهم، فقد صنعت العامية المصرية شهرتها منذ زمن بعيد، وأصبحت شبيهة بالفصحى من ناحية سعة التداول، والفهم حتى لدى الآخر غير العربي، وشاهدت مترجمين أجانب يكتبون على سيرهم الذاتية، أنهم يجيدون العربية والمصرية. هنا يستطيع الكتّاب أن يستنطقوا الشخوص بعاميتهم بلا جدال، ولعل هذا هو السبب الذي جعل الصحافيين والقراء يسألون دائماً عن سبب تحميل ألسنة الشخوص لدينا، بما لا تستطيع حمله في الواقع، قطعاً يقارنون كتابتنا بالكتابة المصرية.

مازلتُ معك

محمد سليمان -مصر

١- نَدّاهة

كندّاهة
باغَتَتْني القصيدةُ ذات مساء بعيد
كندّاهة أسَرَتْني
عندما فوق جسْرٍ تَعَرَّتْ
وغنَّتْ ... وأنّت
وصَبَّتْ على الماء ناراً
فلمَّتْ جهاتي
ولوّنت الأرض تحتي
....
أقرُّ احْتَضَنْتُ براكينَها
وانْهمرتُ عليها
وقلت ... ستَمْحو ذنوبي
وتخْتار ناري ... ونِصْف سريري
وتلتفُّ بي
وقلت ... ستَغْفِرُ لي
عندما بالمرايا أحاصرها
وتمنحني حين أسبح فيها
بساتين زاهيةً
وسماءً جديدة
أقرُّ انصهرنا معاً
وانْسكبنا
وغِبْنا معاً في البراري
ولكنها لم تزل تبدِّل أعشاشها
كاليمام
وأشكالها كالغيوم
لتبقى على جِسْرها شابَةً
وجنابةً
وبعيدة.

٢- مازلت معك

لك نِصْفُ الكوبِ ولي النصف الآخرْ
فانس قليلاً لون مِدادي
وزوابع صوتي
وأخاديد حروفي
واملأ هنا الكوب معي
بوجوهكَ
وأناشيدكَ
أو بمحارٍ يطفو أحياناً ويُهَلِّلُ ..
أو يتوارى في الأعماقِ كسِرّ
....
هل طهّرت فضاءك وتحرَّرْتَ
وصرتَ لذاتك سلطاناً وأباً؟
أم مازلتَ ككل الأسرى
ترسم نافذةً
في الحلمِ
وبِاباً
وتخزّن في داخلك عواصفَ ساخِنةً
وظلالاً
ورجالاً معك حَبَوا
وحروباً؟
مازلت معكْ
فاملأ نصفَ الكوب إذاً
وانس قليلاً وجعكْ.

٣- لم تمطر

لم تمطرْ هذا العام
ليصير الأخضرُ بحراً
والفضيُّ سماءً
والأزرقُ موجاً حول السفنِ
يحطُّ ويعْلو
لم تمطرْ ... قلتُ لكم
كي أصبح نهراً



وأحابِي السمك .. وصيّاديهِ
وحِراسَ الأشجارِ
وأمنحِ صوتي لونَ الذهبِ
وأغْسِل موسيقاي
وقمرَ الصيف العالي
لم تمطرْ .. قلتُ .. لكي أتَسامى
وأعودَ بكيس مُزْدحمٍ بمحارٍ

وبسِرْب نجومٍ
الأرضُ فقط تتثاءب حولي
لتُبدِّلَ أسماءَ الأشياءِ
وتقذفَ جمراً وجماجمَ وثعابينَ
ومهووسين اعتصموا
بأساطير الربع الخالي
....

لم تمطر هذا العامْ
لأطهِّرَ لغتي حرفاً حرفاً
وصهيلَ خيولي
وأشُدَّ من النافذة سماءً أصْفى
ألتفّ بها
وأنامْ.

متوالية حسابية

بشير عزّام - لبنان

اعتادت دنيا أن تعدّ أدراج أي سُلَّم ترتقيه. عادة قديمة تأبّطتها دنيا أيّام طفولتها، كـ«دبدوبٍ»، واصطحبتها معها من هناك، رافضةً الإفراج عنها مع تقدّمها في السنّ. ولأنها عادة من الطفولة، ذلك المكان الغائم كغرفة «ساونا»، فإنّ البحث عن أسباب العادة تلك عناءٌ بلا طائل. بعضنا حمل معه عادة قراءة محتوى كلّ اليافطات واللوحات الإعلانية بصوت مرتفع بينما يكون متنقّلاً في سيارة. منّا من لا يزال يعمد إلى نَقر أنفه بإصبعه خلسةً حتى حين يكون وحده، ويكون ثمّة محارم ورقيّة في المتناول. بنفس الآلية الغامضة، اعتادت دنيا أن تعدّ أدراج السلالم صعوداً. وقد ساهم في شحذ هوايتها تنقّل أسرتها الدؤوب خلال سنين الحرب بين عدد كبير من البنايات. بينما كان غول القصف يطارد الأسرة البيروتية من بناية إلى أخرى، كانت دنيا تصقل عادتها سرّاً، حتى صارت العادة السرّية إدماناً معلناً.

بيتهم الأوّل، الشقّة التي في محلّة رأس النبع، هو بيت الـ 38 درجة؛ بيت جدّها لأمّها في محلّة المزرعة هو بيت الـ 12 درجة (طابق أوّل)؛ بيت «عمّو أنطوان»، زميل وصديق والدها، في حيّ السيوفي - والذي لم يقضوا فيه سوى ليلتين خلال «حرب العلم» - هو بيت الـ 54 درجة؛ وهلمّ جرّا. لكنّ العادة تلك لم تقتصر على البنايات. حين انتقلت للدراسة الجامعية في باريس، أحصت عدد درجات برج إيفل، وتلّة التروكاديرو، وقوس النصر، وبجهد ميداني شخصيّ غير مبرّر، لأنّ الأرقام تلك معروفة ومحسوبة منذ عقود.

بدأت عادتها الرعناء هذه بالانحسار شيئاً فشيئاً بالتزامن مع وتيرة إنجابها للأطفال. في خمس سنوات، أُدخلت دنيا مستشفى التوليد أربع مرّات، وأُخرجت في كل مرّة حامِلةً طفلاً واحداً على الأقل على صدرها. ومع الاكتظاظ التعسفيّ لحياتها المنزلية، التي يصدف أنّها تدور في الطابق الخامس من بناية في شارع الحمرا، أصبح المصعد شرّاً لا بدّ منه بالنسبة لدنيا. لكنّها مع الوقت راحت تعتاد المصعد، وتُقرّ بكونه حاجةً عمليّة، كاظمةً نزق عادتها البالية. هذا، إلى درجة أنّ عاشقة الأدراج السابقة باتت، كغيرها من البيارتة، تشتم الحظّ والدولة أحياناً حين تصل بنايتها وتجد التيار الكهربائي مقطوعاً، والمصعد، بالتالي، مشلولاً.

مرّة، انقطعت الكهرباء، بينما المصعد يأخذ نَفَساً عادياً بين طابقين، وحين عادت لم تعد الحياة إليه. لسبب تقنيّ ما تعطّل المصعد، كما قد يحصل في أشرف البنايات في أي بلدٍ في العالم. تمّت الدعوة إلى اجتماعٍ للجنة البناية التي بلا ناطور. لم يكتمل نِصابُ اللجنة، لكنّ الاجتماع انعقد رغم ذلك. زوج دنيا لم يحضر لانشغاله بعمله في هذا الوقت من النهار. بعد ساعتين من النقاشات الحادّة، التي شهدت تطاولات غير لائقة، اقترح رئيس اللجنة الاستنجاد بفنّيي وكيل الشركة المصنّعة للمصعد، على أن يتمّ تقسيم تكلفة الصيانة على جميع الشقق بالتساوي. انبثق حلف ضرورةٍ غير مفاجئ بين ساكني الشقق الستّ في الطابق الأرضيّ والطابقين الأول والثاني، وأعلن الحلف أنّه غير معني بالمشاركة في دفع تكاليف الصيانة، لأنّ ساكني هذه الطوابق لا يستفيدون من المصعد أصلاً. حصل عراك. جاءت الشرطة. العميد الرّكن الساكن في الطابق الرابع تدخّل، وأخرج جاره موظّف المرفأ، الذي في الثاني، من نظارة مخفر محلّة «عين المريسة»، بعد ضربه لرئيس اللجنة. جرى تبادل اعتذارات، لكن المصعد بقي معطّلاً.

فيما اضطرّت دنيا لارتقاء السلالم الثمانين مجبرةً، بدأت عادتها القديمة تنبعث لا إرادياً. تكون محمّلة بالأولاد وترسانة حاجيّاتهم، ورغم ذلك تعدّ الدرجات. لو كان أحدنا في زيارةٍ لبيت العميد، الذي في الرابع، وصودف خروجه مغادراً في لحظة وصول دنيا إلى الرابع، حاملةً الطفولة وتوابعها في طريقها إلى شقّتها، فإنّه على الأرجح سيسمع صوت امرأةً لاهثة باتت تعدُّ بصوت عالٍ، في ردّة فعل نفسية عفويةً تبتغي تشجيع الذات على إكمال المسيرة، في ما يشبه غناء البحّارة: «ستّون، واحد وستّون – اُترك شعر أختك يا صبي! - ، ثلاثة وستّون...».

شيء غريبٌ حصل يوم تشجّعت دنيا للمرّة الأولى على ترك أولادها جميعاً في عهدة خادمة الطبيبة ساكنة الشقة المقابلة، لقاء عشرين ألف ليرة، وذهبت - دون إخبار زوجها الملتهي بشغله في هذا الوقت من النهار - لمقابلة كارول، صديقتها العائدة من باريس في زيارة. شربتا النبيذ سوياً، وأكلتا جزراً مقطّعاً سوياً، ودخّنتا سوياً، وبكت دنيا حنيناً لوحدها. حين عادت غصباً عنها إلى الشقّة المليئة بالأطفال وكراكيبهم، استعانت بعادتها القديمة لتهوّن مشقّة صعودها إلى حياتها الفعلية. عدّت الدرج، فيما عيناها تسترجعان مشاهد الضحكات الكثيرة التي سقطت من فمها كلّما انحنت وحبيبٍ فوق جسرٍ من جسور باريس، فابتلعها نهر السين إلى غير رجعة. مادت عيناها بالدموع فيما تزلط راغمةً الدرجة الأخيرة، كملعقة دواء سعال كريهة الطعم، وزفرت: «واحد وثمانون».

واحد وثمانون؟! هل أخطأت في العدّ للمرّة الأولى في



حياتها؟ شقّتُها الحالية هي شقة الثمانين درجة. يبدو أنها متعبة جداً. أشعلت سيجارة أخيرة أمام عتبة الشقّة، نفثت مع دخانها السلالم، والأرقام، وباريس؛ أطفأتها، ثم دلفت عالمها الحقيقيّ المدجّج بالأطفال.

لكن الأمر تكرّر، وصبيحة اليوم التالي مباشرةً. حين وصلت شقّتها راجعةً من موعد تطعيم لصغيرتها الرضيعة ضد فايروس التهاب الكبد الوبائي (ب)، توقّف عدّادها، لمفاجأتها، عند الرقم اثنين وثمانين. تملّكتها رعشة. أدخلت ابنتها المنزل، دسّتها في سريرها، وهرعت نازلةً إلى مطلع الدرج في الطابق الأرضي. ارتقت السلالم من البداية وعلى مهل، وراحت تعدّ بتركيز. حين بلغت الرقم ثمانين، كان ما زال أمامها أربع درجات لكي تبلغ عتبة طابقهم الخامس. تسمّرت رعباً في مكانها للحظات، ثمّ هوت.

بعد أيام، بعد تعافيها من آثار السقطة (قالت لزوجها، الملتهي بشغله، بأنها تعثّرت على الدرج «اللعين»)، أقنعت نفسها بأنّها كانت تمرّ بوضع نفسيّ عصيبٍ لا بدّ، وهو أمر يحصل في أشرف الحيوات الأسرية. ذهبت لعيادة حماتها برفقة الأولاد جميعاً، ووجدت نفسها تعدّ أدراج سلالم بيت حميها، وتجد العدد صحيحاً: 14. في طريق العودة إلى المنزل فكّرت بأنّها لن تعدّ الدرجات هذه المرّة، لكنّ عادتها اللئيمة انتصرت عليها، وها هي تكتشف بوصولها إلى عتبة الباب أنّ شقّتها صارت على ارتفاع ثمانٍ وثمانين درجة. بات واضحاً أنّ الأمر ليس خطأً في العدّ. الدرجات في هذه البناية التي بلا ناطور تتزايد. الشقة تبتعد صعوداً. بيتها يتعالى. داهم

دنيا لحظتها شعورٌ مفاجئ بأنّها ربما تكون حبلى.

عادت أدراجَها نزولاً، وتوجّهت نحو الصيدلية القريبة التي يعمل فيها الشاب الوسيم - الذي يشبه أحداً ما، لكنها ما زالت عاجزةً عن تحديده - واشترت آلة فحص الحمل الصغيرة. عائدةً، ارتقت ستّاً وتسعين درجة كي تبلغ بيتها، وكي تتثبّت، دون كثير عناء، أنّها حامل بالفعل. لم تخبر زوجها هاتفياً، هو الملتهي بعمله في هذا الوقت من الحياة. فكّرت كثيراً بما يجب فعله. كلّما نزلت مرّة من الشقة وعادت، سيزداد عدد الدرجات بوتيرة متوالية حسابية. شاخصةً في المرآة المتّسخة التي على باب المصعد في طابقهم الخامس، راحت تقلّب في رأسها النهاية المنطقية لهذا المأزق. فكّرت في عدد الدرجات الذي سيظلّ يزداد إلى ما لا نهاية، مهدداً إيّاها باحتمال أن يأتي يوم تصعد فيه الدرج إلى بيتها، حيث حياتها الزوجية وأولادها، فلا تصل. ستقضي عمرها على الدرج. سيصبح عدّ الدرج قصة حياتها.

وقفت مرآة المصعد المتّسخة تلك نافذةً شفيفة بين دنيتين: دنيا تريد أن تنزل الدرج الآن، وتغادر البناية دون عودة، باحثةً عن بيت أرضيّ؛ ودنيا تفكّر بأنّ القرار السليم الوحيد هو أن تدخل شقّتها الآن، ولا تخرج منها أبداً.

فجأةً، عاد التيّار الكهربائيّ المنقطع منذ ستّ ساعات، ومعه، شهقَ المصعد شهقة عالية تؤذن بأنّ الحياة الميكانيكية دبّت فيه للتوّ، بالتزامن مع عودة التيّار ودون سببٍ واضح، تماماً كما فارقته.

ابتسمت دنيا. بكت دنيا.

باصُ أبي تسوقُهُ مارلين مونرو



سأفترضُ أنَّ عمري أوانها، كان سبع سنين. سأفترضُ أنَّ يديَ الغضة، قد تعرّقت بيمين أبي السائر بي، صوب الباب الشرقي من بغداد العباسية. سأفترض أنني لم أكن على منام وغطيط أحلم. سأفترضُ أنني كنت على مقعد الثانيِ الابتدائي. سأفترض أنني لم أكن ألثغ بالسين، ولا ألحنُ بلامٍ تقعد بفرجة نون. سأفترضُ أنّ الفلس الأحمر، ما زال عزيزاً. سأفترض أنني وصلتُ وأبي، الباب الشرقي من الحاضرة الذهبية، بوساطة باص مصلحة. أعني مصلحة نقل الركّاب المشهورة بهذا المسمى الرحيم. سأفترض أنني لم أغصْ سحيقاً، ببحر تلك التسمية. سأفترض أن الباص، كان أحمر بطبقة واحدة، وخشم مأكول منخره اليمين. سأفترض أنَّ ذاكرتي معمولة من حديد. سأفترض أن أبي الحبيب، قد زرعني بحضنه الدافئ، كي لا يشيل جيبه المثقوب، سعرِ مقعدي الذي يشبه ثقله، ثقل عشاء عائلة. سأتذكر أنَّ أبي البديع، قد أطلقني من حضنه، بعد أول غياب لِوجه الجابي. سأفترض أن الأبَ كان عامداً متعمداً في بناء امبراطورية «جيم». خمسة أبناء تبدأ أسماؤهم بحرف الجيم، وسادسهم يبسمل في العين. سأفترض أننا نزلنا بحديقة الأمة، من أعمال الباب الشرقي. سأتذكر أن وسط الحديقة، كان بركة ماء، يسير فوقها جسر. سأنبش ذاكرتي، وأرى أن البركة كانت عملاقة مثل

علي السوداني - العراق

بحر، وأن الجسر كان عظيماً. سأفترض أن أبي، شوّفني جارية فائق حسن، المدقوقة بمفتتح الحديقة، من صوب ساحة الطيران، ونقلني من ذاك الصوب، إلى أوّلها القائم على ساحة التحرير، وذيل جسر الجمهورية من صوب الرصافة. سأفترض أننا طققنا صورة، بالأبيض والأسود، تحت نصب الحرية، الذي خلقه وأزمله النحات الرافديني جواد سليم. سأتذكر أن أثاث النصب، قد بدا واضحاً في الصورة. ربما كان اسم المصور، فلاح. فلاح المصور، كان بوجه أحمر، وشعر مسروح. سأحرث الذاكرة، فأتذكر أنّ المصور ذا الخلقة الحمراء، كان سألني عن اسمي، فأجبت، وعن اسم مدرستي، ففعلت، وعن عدد الحروف الذي أحفظ، فعددتها حارناً عند منتصفها. فلاح رجلٌ ثرثار، رفض بقوة، تسلّم سعر الصورة من أبي. سأفترض أن حامل الكاميرا، فلاح الأرعن، قد قرصني من خدّي فبكيت. سأتذكر أن أبي، قد أحس بعار كبير، لأن القرصة أوجعتني، وأساحت دمعي، وصيّرتني مثل بنت دلّوعة. سأتيقن من أنني كنت سألت أبي، عن الكائنات الغريبة المدقوقة فوق نصب جواد سليم. سأتذكر أن أبي كان حدّثني عن بقرة أو ثور، وقضائب سجن وجندي وامرأة، وقنبلة، ورجل اسمه عبد الكريم قاسم. سأتذكر أن أبي ظل حريصاً على إبقاء يدي الغضة، نائمة في حضن يمينه الخشنة. سأفترض أن أبي كان سألني إن كنت أحسّ بجوع. سأقول له بوجه، لبس قناعاً سميكاً: بكيفك. سأجد في عتق الذاكرة، أن أبي قد جرّني نحو زقاق طويل، ممتد في الجانب المواجه لحديقة الأمة، عند استهدافها من وجه شارع الجمهورية. في خاصرة الزقاق، ثمة دكان حسين أبو العمبة. مطعم حسين كان أقرب تشبيهاً بكهف صغير محفور في جبل. سقف واطئ، والداخل يمسح الخارج بكتفه، ورائحة العمبة المفلفلة تكاد تنزل الطير من مخدعه. في دكان حسين، وهو رجل قصير مربوع مبتسم وشعره ملفلف، ومنظره لطيف، لولا تلك الثلمة التعيسة المنحوتة على سنّه القاطع، احتللنا ربع مصطبة من خشب وسخ. سأصرّ على أنني لست على حلم يقظة، أو حلم غطيط. سأكتب أن طعم سائل العمبة الكثيف، ما زال يلبط فوق لساني. سأتذكر أنني كنت على رغبة ضخمة، لتطميس أخير لقّة العمبة والبيض، بطاسة العمبة الكبيرة. طاسة بيضاء شاسعة مملوءة بمستحلب أصفر رجراج، وشرائح المانجا الهندية المخللة الحامضة. فوق الطاسة، جسر من خشبة ملساء، صفّت فوقها، ثمرات المانجا الخضراء، والفلفل الأخضر الحار المخلل، الذي إنْ قضمت منه، مثقال حبة، فإن النيران قد تخرج من حلقك وأذنك. سأتذكر أنني وأبي، كنا اكتفينا بالنظر إلى محمولات جسر الخشب، حالنا من حال أزيد زبائن وفقراء دكان الرجل الربعة حسين، حيث سيصل سعر حبة المانجا الواحدة، إلى سعر الوجبة كلها. سأتذكر أننا تركنا دكان الرجل القصير، ببطنين راضيتين مرضيتين. على مبعدة خمسين متراً، كنا بمواجهة دكان «وحيد» بائع الملابس الملبوسة. أخبرني أبي أنّ وحيد، هو أحد أعزّ أصدقائه، لكنني بعد خمس دقائق، فضّلت لو أنّ أبي، وصف نفسه، بأنه أحد الزبائن المؤبدين، قدّام عتبة وحيد أبو اللنكة. سأتذكر بدقة، أنّ أبي قد اشترى لي من وحيد الأبله وجه البومة، بنطروناً أسود، وقميصاً أبيض. لم يسألني أبي عن لوني الذي أحبّ. كنت أريد بنطروناً أزرق من صنف الجينز. وقميصاً أقلّ زرقة من البنطرون. في حرثة من حرثات الذاكرة المشتعلة، سأجزم بأنّ أبي الفقير، كان سألني، مئة مرة ومرة، إن كنت مبتهجاً بهذه الرحلة. كنت استمتعت بالصورة التي ظهرت بالأبيض والأسود، على حائط جواد سليم، وأيضاً، بخلطة العمبة والبيض المسلوق والطماطة التي تنام في بطن صمّونة، شكلها مأخوذ من شكل زوارق دجلة. كذلك رائحة سوق الهرج، ومنظر هرج السوق والوجوه الغريبة، ونداءات البضاعة المموسقة. كانت الرحلة حلوة وجميلة،

على الرغم من أنها انثلمت قليلاً، بلون القميص والبنطرون، وبحذاء النايلون الحار الذي اشتريناه تالياً، من بسطة عبود الأقرع أبو القنادر. صرنا الآن في أول العصر، من ذاكرة منبوشة، مثل قبر مخسوف. عادت يدي ثانيةً، ونامت بيد أبي الكبيرة، حتى صرنا بباب دار سينما عظمى، اسمها سينما غرناطة. شيت طويل يغطي جبهة السينما، لا أتذكّر منه الليلة، سوى ذلك البطل الوسيم، يمتطي حصاناً قوياً، وتشيل كتفه، بندقية، ويتسوّر وسطه، بحزام طلقات، ومسدس أبو البكرة. لم يقترح أبي عليّ دخول السينما، ويبدو أن سنواتي السبع التي كنت أمشي وأتوكّأ عليها، لم تقنعه بالأمر، فاكتفى بمباوعة صور محبوسة داخل جامخانات حائطية، وهي لقطات فوتوغرافية، مستلة من الفيلم المعروض، والأفلام التي ستنعرض تباعاً من على شاشة غرناطة المدهشة. سأتذكر أنّ أبي قد تمسمر طويلاً، أمام واحدة من تلك الجامخانات. أفلت أبي يدي هذه المرة. سأتذكّر أنه طلب منّي، أن أتفرج على جامخانة الكاوبوي والهنود الحمر. سأتذكر أن والدي البديع الحنون، قد داخ وسكر على صورة امرأة فاتنة، مرة بملابس البحر، التي تكوّر المؤخرة، وثانية بملابس تتيح رؤية القسم الفائر من الثدي، وثالثة تجعل الناظر يتشاهق، من إثر شمّة افتراضية عند مزرعة زغب، بعتبة إبط عاطر. انتهى أبي من رسم عينيه القنّاصتين، فوق جسم بطلة الفيلم – لعلها كانت مارلين مونرو – وانتهيت أنا من تخييل منظر طلقات الرجل الكاوبوي، وهي تمطر على رؤوس الفارّين – لعلهما الثنائي ترانس هيل وبود سبنسر، يطاردان سرقة مصرفْ – سأعود فوراً وأتذكّر، أنّ الرحلة كانت منعشة، وأبي كان طيباً لذيذاً حميماً، حتى بعد أن عدنا الى البيت، بوساطة سيارة شيوعية اسمها « 66» رفض أبي أن يدفع ثمناً لمقعد خاص بي – كما وقع في أول الرحلة - فزرعني في حضنه، ناطراً نزول أحد الراكبين من جوف الباص، لأستوطن كرسيّه، وهذا لم يحدث أبداً. سأتشمّم الصورة الليلة. الصورة التي التقطتها عين كاميرا فلاح الرقيع، بالأبيض والأسود. سأقرأ خلف اللقطة نصف سطر يصيح: أُخذتْ يوم الجمعة، تموز/يوليو من سنة 1967. بدا أن نصف السطر، كان كتب بوساطة قلم حبر لم تسح حروفه. ربما كان قلماً مشهوراً يومها، اسمه قلم باندان. لا أدري من كتب هذا. الحق أنه ليس بخط يد أبي. أبي كان من الناس التي لا تقرأ ولا تكتب. ربما كان ربع السطر العزيز، من صنع المصوّر الشوارعي فلاح، أبو وجه الطماطة، والشعر المصفوف، بدهن الهند.

شرح الباقي من مفردات العراقي:

الجابي: الرجل الذي يجبي أسعار تذاكر الراكبين في الباص. كان لباسه رمادياً، وهو شمّام لا تفوته فائتة، ولا خديعة راكب مفلس.

العمبة: شرائح نبتة المانجو، تسلق وتتخلل وتوضع في سائل، سيتكاثف ويأخذ اسم النبتة.

اللفّة: تسميها الناس الإفرنجة، الساندويجة، وقد ساحت التسمية فوق ألسنتنا، لأنها إن قيلت بلسان العلّامة مصطفى جواد، لتسببت لك بمعركة كبرى مع البائع.

طاسة: إناء أو حاوية كبيرة. ليست قدْراً. أظنها طنجرة ما.

اللنكة: الملابس المستعملة الملبوسة الممتازة برخصها. لتكن البالة.

الشيت: البوستر العملاق الذي يشير إلى الفيلم وأبطاله، ويندقّ في واجهة السينما، على خشبة مستطيلة، بواسطة مسامير لها رؤوس مفلطحة، تعين الداقوق على دقّها باستعمال إبهامه القوية. ثمة عامل بغدادي مشهور بهذا العمل، اسمه عادل الشاذي.

جامخانة: خزانة صور منحوتة في جسد الحائط، تنحبس فيها صور الفيلم المعروض، خلف واجهة من زجاج، وقفل يمنع السكارى والصعاليك، من استعارة صورة نادية لطفي !



شكوى بالجناح المكسور

أمينة رمضان - مصر

وكأن مدارات الكواكب تجمعت بغمضة عين، أنا وهو صعود درجات السلم.. معها درجة درجة يدق القلب بنبضات تعلو كلما نعلو.. أحدث نفسي كيف لي أن أنسى كل شيء من أجله.

كيف لي أن أقدر على التخلي عن التجمد والرفض الساكن داخل تقاليد الشرق؟ لماذا الضعف أمامه وكأن دهاء المرأة قد ضاع في كيفية التميز؟ ولا يعنيني ذلك بقدر ما يعنيني هو الذي رأيته مراراً وعلق في ذاكرتي على مدارات متفرقة.

وظل يراودني في أحلامي.. أحلام بنات الشرق لفارس أسمر يرسم على جبينه رضا الله وكأني على سفر ليس ببعيد أيقنت أن لي شيئاً عنده أطالبه برده.. شيء مفقود لأني ولدت منه هو وليس من غيره ولا أتنكر غير أن جمعتنا نظرة خفية مرة معلنة لمرات وإذا بي داخل مسكن يشبهه في حداثته، وإذا بطائر يسكن المنزل وكانت الوهلة الأولى لي أنها عصافير وإذا به يفتح النوافذ ليطلقها ولكنها كانت خفافيش بالجناح المكسور.

وجلست، وكأنه التخيل، أُحدّث نفسي في صمت لدقائق معدودة.. لهذا المكان الذي سكنته الخفافيش واحتار فيه رفيقي. أسكنت روحه داخلي، وهو حائر لا يعرف الفرق بين عصفور حالم وبين أصوات تعلو فيطاردها.. يغلق عليها أبواب الصمت.. أنا وهو ما بين الحقيقة والخيال، ما بين الخطأ والصواب، ما بين خفافيشه التي أطلقها وطارت بالجناح المكسور تبحث عمن يلقنها الحب من بعيد.. يضمد جراحها كي تستعيد الطيران ولا يعلم عنها شيئاً غير هجرها لیبحث عن الجديد، فحينما تقابلنا قرأت الرحلة النائمة فوق جبينه الأسمر وعينيه اللتين تبحثان عن الراحة، هل هو أبعد مني أم من استيعابي؟ أنا معه أشبهه بالعصفور الحالم، ولن تجتمع العصافير والخفافيش إلا في شيء واحد هو الطيران.فرغم عني أذكره داخل المسكن صاحب البهو الرائع تملؤه الأتربة وعداد من الأريكة الممزقة من عصر التئام الجروح وسندرة مخبأة فيها أسراره، خُيّل إلي أنه سيصعد على درجات سلم وُضِع في تراس أحد النوافذ لينظر داخل السندرة، ليخرج أوراقه المهملة ويحاسب نفسه على مافات، ليركب عربة في امتداد الشارع المقابل للمنزل، ليوزع ما لديه ومن إليه ويحمل معها شكواي.. شكوى العصفور الحالم.

وكأني في حيرة أنه من زمن الرومانسية الغائبة في زمننا، فهو الوحيد في دنياي لم أعلن عليه التمرد بلمسة الأيدي والتقاء النظرات حتى في ذوبان روحينا، وكأننا كيان وحيد لا يتجزأ.

كان الصراع الساكن في أوردتي يسري مع هذا المتعطش للحنان وليس للرغبة. ولكن ما ذنب الطيور التي طارت بالجناح المكسور؟ فكثيراً ما نتخيل على أهداب رموشنا تلقننا دروس حياة، تنرف دموع عين لم تر داخل الدنيا غير الطيبة، التماس المعذرة لكل البشر. حتى إن ماتت الرومانسية يمكن أن نضعها داخل تابوت نغلق عليها أبواب الصمت وكأني في سكون أبلغه رسالتي: عذراً رفيق.. منح الطيبة صك بعاد، فأخرج من مسامي عاطفة ولدت له وانتهت معه. وذهبنا كلّ في اتجاه, وكأن القدر لا يترك لنا غير الشكوى بالجناح المكسور.

انفلاتـــ الروح

إيهاب رضوان سعد - مصر

في الغربة يصبح المرض جحيماً، يشتد فتشف الروح ويصفو الذهن.. هذه المرة كانت نوبة البرد الآسيوية قاسية، والشفافية في أوجها حتى صارت الروح غيمة شتوية رقراقة، تحلق بي بين خيالات بعيدة، تدمع لها العين وتنز منها كل جراح القلب القديمة.. الدموع لا تنهمر لتغسل الروح وينتهي الأمر، إنما تنحبس ليطول الألم وتتشابك خيوط الذكريات أكثر، محاولةً أن تكبل الروح المحلقة.. لكنها تنفلت.. في المساء أصبح عاجزاً عن الحركة، فأضطر للاتصال بأحد الزملاء ليحضر لي بعض الأقراص.. أجاهد لأفتح له الباب وما أن أرتمي على السرير مرة أخرى حتى أشير إلى جيب البنطلون ليأخذ نقود الدواء.. يأخذها ببساطة قاتلة قبل أن يسأل عما بي ويجلس..

ما تجيب يا أخي حاجة نشربها.

هو الذي قالها، فلم أكن قادراً على الكلام.. أشرت إلى الثلاجة فأخذ منها علبة العصير وناولني مشكوراً زجاجة المياه والأقراص..

الروح الآن تشف أكثر وأكثر، تصعد حتى تتجاوز عنان السماء.. ماذا لو أموت الآن ؟.. نعم في هذه اللحظة بالذات.. سوف يقلبني مرتين يميناً ويساراً ثم يتصل بالشرطة بهدوئه المثير، أثق أنه لن يستخدم تليفونه المحمول وإنما ستكون أنامله قادرة على أن تتحرك على أزرار تليفوني برقة مفزعة وهو يحوقل ويترحم عليّ..

بعدها سيتصلون بخالي الذي أنعم عليّ بعقد العمل، سيأتي سريعاً وينتشر الخبر بين الأقارب هنا، سيتعاون الجميع لوصول الجثمان سالماً إلى مصر بأقصى سرعة..

في المطار سيكون أخي الأكبر دامعاً.. سيكتمون الخبر عن أمي وزوجتي والأولاد حتى يصل الجثمان إلى البيت.. عندئذ يبدأ الكابوس الحقيقي..

أفقت على صوت زميلي وهو يمسك الريموت قائلاً :

فين قنوات اللحمة الحمرا ؟

أخذ يتنقل بين الكليبات العارية وهو يهز ركبته اليمنى مع الصراخ المتصاعد.. هذه الميتة البائسة لا تليق بي.. أحد أصدقاء العمر فجرته قنبلة وحبيبتي الأولى ماتت مقتولة في إيطاليا بعد هربها من زوجها إلى هناك.. أخذت أفكر في أحلى طريقة للموت.. ستمهلني الأيام حتى آخر العام.. أستقل الطائرة حالماً باللحظة التي سيرتمي فيها طفلايّ وزوجتي بأحضاني المستعدة لالتقامهم.. فجأة تنفجر الطائرة.. لا تكن سوداوياً.. سيرتمون بأحضاني بالفعل وسيفلت (عمر) من أمه كالمعتاد ومن رجال أمن المطار ليكون أول الواصلين إليّ داخل صالة الوصول..

في السيارة العائدة بنا سأضع رأسي المكدود على كتف زوجتي وتلفني بذراعيها غير عابئة بالسائق، سوف أسلم الروح عندئذ بهدوء.. نعم.. ذلك الشريان الضيق بالقلب الذي أهمله منذ سنوات والضغط المرتفع، يؤهلانني بجدارة لذلك.. ستظن هي أنني نائم ولن تكتشف الأمر إلا حين نصل إلى المنزل.. يااااه.. أوحشوني كثيراً.. أوحشوني مووووت.. مرة أخرى موت ؟!.. أيها الأحمق لن تمنحك الدنيا البخيلة هذه الميتة الرومانتيكية أبداً..

بدأت دموعي تنهمر، فشددت الغطاء على رأسي متخفياً عن عينيه اللتين تحدقان في الشاشة الجهنمية بشراهة.. من سيتولى تسديد ديوني من بعدي ؟..

ديوني هناك لإخوتي، سيتنازلون عنها، لكن ديوني



هنا لابد من ترتيب أمرها.. سأترك لخالي تفاصيلها لتصل الحقوق لأصحابها من الورثة..

ماذا لو أموت في المدرسة ؟.. نعم.. أفضل وقت أثناء طابور الصباح والفناء ممتلئ.. لتكن اللحظة التي تسبق تحية العلم مباشرة.. السكون يسربل المكان والعيون تتطلع إلى سارية العلم التي سأقترب منها ويطاوعني شرياني اللعين لينفجر وأنا أحتضن السارية، ساقطاً ليلفني العلم.. ليس علم بلدي، أعرف، نحن أمة عربية واحدة كما تقول إذاعاتنا على أية حال.. ستحملني سيارة الإسعاف سريعاً ويكملون يومهم الدراسي بكل رتابته ولا جدواه..

أنا متعب هكذا حتى في الموت.. فلتدهسني إذن سيارة يابانية فارهة.. ليكن قائدها أحد تلاميذي في الصف مثلاً، دون العشرين من عمره، يطير بها مخموراً كعادته.. ربما يلحظ بعد فوات الأوان أنني أستاذه فيحاول كبحها، لكنها لن تأبه لأمثالي من الوافدين الأجانب كما يقولون.. غلبني النوم وأفقت فلم أجد من زميلي سوى صوت التليفزيون المرتفع الذي لم يهتم بإغلاقه..

في الصباح بينما أرتدي ملابسي بصعوبة بالغة وأشنق رقبتي برباط العنق الذي يفرضونه علينا في المدرسة؛ أكون قد عرفت الميتة البشعة التي تدخرها الأيام لي.. ستتركني لأحيا هنا - وحيداً - مزيداً من السنوات..

المدهش أنني في هذه اللحظة بالذات، مع تحطم الجسد وتصاعد اليأس إلى الحلق والروح؛ وجدتها - روحي - تشف وتشف ولا تزال قادرة على التحليق بعيداً.. وجدتني أتلمس يد زوجتي لنطير عاليا، عالياً جداً.. كعادتنا صرنا غيمتين شتويتين مترعتين بالدمع، راحتا تمطران.. تمطران بغزارة حتى أوسعتا العالم كله مطراً.

رواية «باب الخروج» حققتْ الكثير مما راهنتْ عليه: استباق أفق محتمل لانتفاضة 25 يناير في مصر، اصطناع شكل سردي مشوّق، ولغة تعبيرية يصلان إلى جمهور واسع، وصوْغ إشكالية الثورة من منظور يتعدّى الظرفية والتسابُق السياسوي.

خروج الثورة من مآزقها

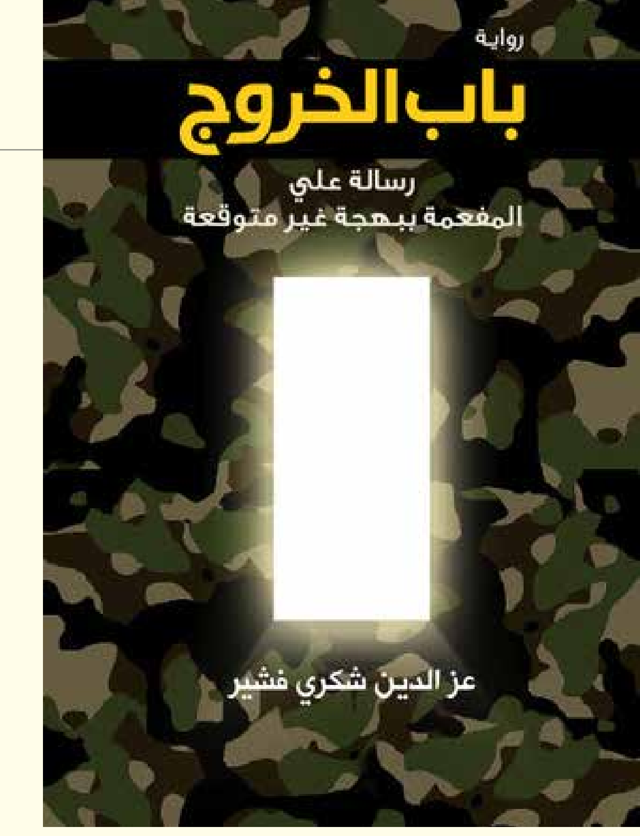
محمد برادة - بروكسل

في روايته السادسة(باب الخروج: رسالة عليِ المفعمة ببهجة غير متوقعة، دار الشروق، 2012)، يُقْدِم عز الدين شكري فشير على مغامرة مزدوجة، إذ يستوحي موضوع الساعة في مصر، أي انتفاضةِ الربيع العربي التي لمْ تستوف عامها الثاني، وفي الآن نفسه سابَق الزمن وتقيّدَ به حين ارتبط بنشر الرواية مسلسلة في صحيفة يومية على امتداد شهريْن، ما جعل كتابة الحلقات تتمّ، تقريباً، يوماً بِيوم. ومثل هذا السياق المرتبط بموضوع الثورة يحيلنا بالضرورة على السؤال القديم، الجديد، عن قدرة النص الأدبي على استيحاء الموضوعات الظرفية، دون الوقوع في المباشرة والهتافية. ونحن نتذكر بعض المحاولات التي سارعت إلى الانقضاض على موضوع الربيع العربي، متوخية الربح واستمالة الجمهور، على حساب مقتضيات الإبداع وشروطه الجمالية. ولعل مثال الطاهر بنجلون هو الأبرز في هذا المجال، إذ سارع إلى نشر كتابيْن العامَ 2011، أحدهما أسماه رواية والآخر مجموعة مقالات «تنبأتْ» بالربيع العربي! وأنا أشير إلى هذه المسألة، لأن محاولة عز الدين شكري استطاعت، كما سأبيّن، أن توفر لروايته مستوى لافتاً من السرد المشوّق، واللغة السلسة، والصوغ الإشكالي الذي يربط انتفاضات الحراك العربي بأسئلة «الثورة» في وصفها أفقاً لتغيير بِنيات المجتمع وقيَمه ومنهج تفكيره في الحياة.

تنبني الرواية عبْر خمسة فصول تشتمل على 68 حلقة يتراوح السرد فيها بين المسار الشخصي لـ«عليّ شكري» ووقائع الأحداث والانقلابات منذ ثورة 25 يناير، وصولاً إلى 2020 أي السنة التي يكتب فيها علي شكري رسالته إلى ابنه يحيى، ليحكي له، على امتداد الرواية، ما عاشه منذ مراهقته في الصين إلى ساعة قرر أن يتخذ موقفاً ضد صهره القطّان الذي أصبح رئيساً لجمهورية مصر، مستفيداً من منصبه العسكري ومن اختلافات وفشل مختلف القوى السياسية في إقامة نظام ديموقراطي، تشاركي، يترجم تطلعات الجماهير التي أسقطت رموز الاستبداد في 25 يناير 2011... من هذه الزاوية، تندرج الرواية بِبنيتها الاحتمالية وتنبُؤاتها الافتراضية، ضمْن الخيال العلمي السياسي الذي يستبق ما سيحدث بمصر خلال الثماني سنوات المقبلة، استناداً إلى تحليل معين للقوى السياسية والأجهزة المتنفذة، والتوجهات الإيديولوجية المتصارعة في فضاء ما بعد انطلاقة الربيع العربي. بعبارة ثانية، تعانق الرواية السؤال الأكثر استحواذاً على اهتمام المجتمع المصري والرأي العامِ العالمي، والمتعلق بمستقبل هذا الحراك الذي فجّر طاقات التغيير والأمل، وفي الآن نفسه فتح أبواب العنف وصعود القوى الأصولية الماضوية التي تريد سرقة الثورة وإعادتها إلى القمقم.

في هذا السياق، ينحتُ الكاتب شخصياته المجسّدة لنماذج من السلوك والانتماء والعلاقة بالسلطة والراصدة لأواليات المواقف والعلائق الحميمية. ويحتلّ علي شكري مركز الثقل، إذ عبْر مساره نتعرف على عيّنات من المجتمع، وبخاصة منْ لهم صلة قوية بالسلطة والسياسة. وكوْن علي، سارد الرواية، يشغل منصب مترجم رئاسة الجمهورية وكاتب جلساتها والمطّلع على أسرارها، فإن ذلك يمنحه صفة الفاعل والشاهد معاً، ويتيح له أن يظل في قلب الأحداث مهما تغير الرؤساء، وتتالتْ الانقلابات.

عنصر آخر يلفت النظر في بناء «باب الخروج» هو أن السارد - الفاعل يبادر، منذ الصفحات الأولى بإخبار ابنه بالنهاية المحتملة لمساره الطويل، إذ أنه أخطر الحكومة الأميركية بالشحنة النووية التي تحملها السفينة العائدة من الصين، والتي يريد الرئيس القطان أن يفجّرها فوق إسرائيل التي احتلت سيناء. ولم يعد هناك سوى بضع ساعات لمعرفة مصير المحاولة الإنقاذية التي لجأ إليها الراوي، فإما أن تستجيب أميركا فتوقِف الكارثة، وإما ينفضح أمره فيتّهَم بالخيانة ويحاكَم. على هذا النحو، تنطلق الرواية من نهايتها المعلقة التي ستظل مجهولة لدينا حتى بعد الانتهاء من القراءة، ويتحول مركز الاهتمام إلى متابعة مسار علي شكري وهو يحكي لابنه تفاصيل عن حياته منذ إقامته في الصين، ثم عودته إلى مصر ودراسته في الجامعة وزواجه من ندا، ابنة اللواء القطان، وخلافاته معهما، وتحمله لمسؤولية مترجم الرئيس وما شاهده من صراعات على السلطة... بتعبير آخر، تغدو بنية الرواية - الرسالة استعادية لأحداث تمّتْ في الماضي، وأخرى تنتمي إلى مستقبل لم نصل إليه نحن كمتلقّين، لكن الراوي علي شكري عاشه قبلنا على مستوى الافتراض. وتأخذ هذه الاستعادة منحييْن: منحى الحياة الخاصة للسارد انطلاقاً من تعلّقه بطالبة صينية، وصداقته الوطيدة مع عز الدين فكري، وزواجه من ندا ابنة القطان، وارتقاؤه في وظيفته برئاسة الجمهورية، ووصولاً إلى تجربة الحب التي خاضها مع ممثلة المسرح نور في فترة دقيقة من حياته. والمنحى الثاني



يتصل بمسار المجتمع العام بعد ثورة 25 يناير واحتدام الصراع بين مختلف القوى السياسية وتعاقبها على السلطة، ودور الجيش في إبعاد الإخوان المسلمين، ومجيء اليساريين إلى الحكم وفشلهم، وصعود عز الدين شكري إلى الرئاسة باسم الاتجاه الديموقراطي وتورطه في ارتكاب مجازر مدعياً حماية الدولة؛ثم عودة الجيش من خلال المشير القطان الذي عرف كيف يوظف الأجهزة القديمة لاستعادة سلطة العسكر، والمغامرة باتخاذ قرار مهاجمة إسرائيل بقنابل نووية مستوردة من الصين، متقصداً الحصول على تأييد الجماهير ليبقى رئيساً لمصر! إلا أن هذه البنية ذات المنحى الثنائي المتراوح بين الخاص والعام، تجعل السرد يضفر علاقة تفاعل مستمر بينهما تضفي طابع التدفق والتناغم من خلال ضفائر تتجاور وتتقاطع لتكثيف الإضاءة المتبادلة.

الخروج إلى المستقبل

(علي) هو بطل إشكالي بمعنى خاص، نجمله في الانتقال من البراءة والحياد، إلى التورط في الفعل واتخاذ موقف. وتعود براءته إلى عدة عوامل، في مقدمها انتماؤه إلى أسرة لها علاقة بالسلطة الحاكمة، وإلى نخبة متعلمة بعيدة عن معرفة الشعب وظروف حياته الصعبة... وهو يدرك أنه سجين هذه السلبية في تعاطيه مع الأحداث، إذ لا يقدم على فعل يُغضب الآخرين؛ومع ذلك اتهمه الشباب الثائر بالخيانة وكادوا يقتلونه، فألمّ به الاكتئاب واستسلم لسهرات عزاء يدفن أحزانه في الخمر والثرثرة.

كان علي شكري مدركاً لبراءته وحياده وحرصه على إرضاء الجميع، إلا أنه كان يظن أن تلك ميزة أخلاقية تتيح له أن يضطلع بدور الوسيط لمصالحة الأطراف المتنازعة والتوفيق بينها، خدمة لأهداف الثورة. لكن اصطدامه بالواقع وسلوك الأصدقاء جعله يغير موقفه. ولعل نقطة البداية لهذا التحول تعود إلى انتقاد حبيبته نور لسلوكه، ما جعله يراجع نفسه: «قالت، بعد تردد، إنها تخشى عليّ من سلبيتي. بوغتُّ، فلا أذكر أن أحداً اتهمني بالسلبية من قبل!استطردتْ إنها تخشى تآكل إنسانيتي تدريجياً بفعل السلبية التي قد تدمرني تماماً إن لم أفعل شيئاً لمواجهتها(...)أجابتْ بأن هذه بالضبط هي المشكلة، أني لا أستطيع وقف المأساة لكني أقف في وسط الآلة التي تنتجها، وهو أمر يجعلني شريكاً، ولو بالشهادة، في هذا الدمار... »ص280.

والعنصر الثاني الحاسم في تغيير عليّ لموقفه السلبي، هو اكتشافه لازدواجية السياسيين والعسكريين بين خطابهم وممارستهم. حتى صديقه، عز الدين فكري، الذي عاشره منذ المراهقة وكان معجباً بثقافته وأخلاقه، لم يتورع عن ارتكاب المجازر، عندما أصبح رئيساً للحكومة. عاين علي شكري، بحكم وظيفته داخل مطبخ رئاسة الجمهورية، أن حبّ السلطة يراود الجميع، يميناً ويساراً، والعنف كامنٌ ينتظر من يشعل فتائله، والثورة مهددة في كل حين... من هنا، تبرعمتْ بذور وعي مغاير لدى علي شكري، وعي إيجابي لا يتدثر بالبراءة والحياد، ولا ينقاد للأوامر التي تصدر إليه من فوق دون تمحيص واقتناع بصوابها. ويتجلى في الرواية من الموقف الفردي الذي اتخذه علي شكري، عندما أرسله الرئيس القطان مع مسؤولين عسكريين آخرين إلى الصين، لاستيراد شحنة نووية يستعملها في تدمير إسرائيل. أدرك خطورة العملية ووحشيتها ومناقضتها لمصلحة مصر، فقرر الحيلولة دون إتمامها.

من هذا المنظور، تحيلنا رواية «باب الخروج» على إشكالية سياسية، فلسفية، سبق أن طرحتها حنّا أرندتْ في كتابها «إيخمان في القدس: تقرير عن ابتذال الشر» (غاليمار، 1966)، حيث ربطتْ مسؤولية الفرد في التمييز بين الخير والشرّ بمواقفه من قرارات الرؤساء والدولة، وضرورة الاحتكام إلى الوعي الفردي الرافض للشر، لأنه هو ما يمكنه أن يقوّم الانهيار الأخلاقي ويحمي المجتمع من عواقب الاستبداد والتهور... وفي «باب الخروج» يلامس عز الدين فشير هذه الإشكالية من خلال مواجهة علي فكري لقوى الشر المتمثلة في الساسة والعسكريين الذين تستهويهم السلطة وينقلبون ضد تطلع شعبهم إلى التحرر والتغيير، ويتبلور هذا التحول في مواقف علي فكري من خلال رفضه لقرار الرئيس القطان والمبادرة إلى عرقلته؛وبذلك تكون الرواية، في أهم تجلياتها، رصْداً متأنياً لميلاد وعي جديد لدى علي، يُناهض قوى الشر المتمثلة في الماضوية والعواجيز الذين امتصوا دماء الشعب وتحايلوا لاستدامة السيطرة والوصاية.

على هذا النحو، يتبلور محور دلاليّ أساس في رواية «باب الخروج»، يقول لنا عبر الشخوص المتضافرة والتفاعل المخصب بين الذاتيّ والعمومي، إن الثورة هي تدشين لسيرورة التغيير وليستْ إنجازاً في التوّ لأهداف الثورة، ومن ثم تظل معرضة للانتكاس والانحراف، ما لم يرافقها بزوغ ونموّ وعي جديد لدى المواطنين يستطيع أن يقول لا للإيديولوجيات والقادة والسياسيين المتاجرين بالثورة. ومثل هذه الاستخلاصات هي التي تطالعنا في نهاية الرسالة التي كتبها عليّ شكري إلى ابنه بعد أن اتخذ قراره الجريء، الواعي: «فهمت وأنا في شارع الخليفة المأمون أن خيار الفرار بنفسي ومَنْ أحبّ، وهْمٌ.(...)لا ترْض لنفسك بهذا المصير أبدا. لا مفرّ أمامك من دفْع الظلم حين يأتيك، إن أردت أن تبقى إنساناً». ص 470.

مارغريت دوراس
عائدة بحوارات تنشر للمرة الأولى

عشاق وحقائق وأكاذيب

مونا ليزا فريحة-بيروت

عادت الروائية الفرنسية الكبيرة مارغريت دوراس إلى الواجهة الأدبية بقوة أخيراً بعد مرور نحو 16عاماً على رحيلها. والعودة هذه لم تتمثل في اكتشاف رواية أو مسرحية مجهولة أو غير منشورة لها بل في نشر حوارات جريئة جداً وفاضحة في بعض جوانبها كانت لا تزال غير منشورة في فرنسا بل غير منشورة في كتاب على غرار الحوارات التي أجرتها دوراس خلال حياتها. فقبل خمسة وعشرين عاماً، كانت الصحافية الإيطالية «ليوبولدينا باللوتا ديل توري» أجرت حوارات طويلة مع مارغريت دوراس، ونشرت في صحيفة «لاستامبا» الشهيرة عام 1987، وظلت قيد النشر الصحافي حتى صدرت أخيراً مترجمة إلى الفرنسية في كتاب عنوانه «الهوى المعلق» وقد حمل اسم دوراس وكأنه كتاب من تأليفها (دار سوي - باريس).

حاولت الصحافية الإيطالية جهدها لتقنع دوراس بإجراء الحوار، وظلت الكاتبة تتهرب، فهي كانت تعكف على وضع سيناريو لفيلم «العاشق» المقتبس عن روايتها الشهيرة التي فازت بجائزة غونكور والتي بيع منها أكثر من مليون نسخة في فرنسا والعالم الفرنكوفوني، علاوة على ترجماتها العالمية العديدة. وجاء الفيلم حينئاك ليزيد من نجاح الرواية بعدما نجح المخرج الفرنسي «جان جاك أنّو» في صياغته سينمائياً وفي إضفاء أبعاد رمزية وجمالية عليه متخطياً جرأة الكاتبة في الكشف عن حبها الأول. وهنا ما أثار سجالاً بين الكاتبة والمخرج تحول من ثم إلى قضية.

وافقت دوراس أخيراً على استقبال الصحافية في شقتها الباريسية، وأجابت عن أسئلتها الكثيرة رغبة في إيصال آرائها إلى الجمهور الإيطالي. وتروي الصحافية كيف أنها شاهدتها للمرة الأولى من الخلف وكانت تدير ظهرها، بقامتها الصغيرة جداً، جالسة في غرفتها الحافلة بالأوراق والكتب والأشياء الكثيرة، وقد أسندت يديها على مكتبها الذي كانت لا تغادره.

وخلال الحوار كان الهاتف يرن فتردّ دوراس على المكالمات ممسكة يد الصحافية لتمنعها من تسجيل ما تقوله. وقد دام الحوار ثلاث ساعات، وهذا وقت نادراً ما منحته الكاتبة للصحافة. وباحت خلاله بالكثير من أمورها الحميمة والخاصة، ومن أسرارها وأفكارها الصادمة، بِراحة تامة وجرأة.

ظل هذا الحوار بحلقاته المتسلسلة التي صدرت في صحيفة «لاستامبا» مجهولاً من القراء ودور النشر في فرنسا على رغم أهميته والأثر الذي حمله. وقد تحدثت دوراس وهي مستسلمة لذكرياتها وانطباعاتها ومستعيدة مواقف صارخة لم تحسب لها حساباً ولم تبال بردود الفعل التي قد تثيرها وكأنها أدركت أن كلامها لن يقع على مسمع المثقفين الفرنسيين وهم لن يقرأوه بالتالي. وقد عبرت عن شغفها بالتلفزيون الذي تهوى مشاهدته يومياً، مع علمها المسبق بأنه لا يقدم إلا ثرثرات خاوية، وحقائق مسطحة. وتكلمت عن الصداقة العميقة التي جمعتها مع الرئيس الفرنسي الأسبق فرانسوا ميتران، وعن الإعجاب الأدبي والفكري المتبادل بينهما. ولم تنثن عن فضح نواحٍ من حياتها الجنسية ولكن في طريقة مرهفة ودقيقة، متحدثة بصراحة عن الرجال الذين أحبتهم، ولم تتهرب من الجواب عندما سألتها الصحافية عن إدمانها الكحول وعن العلاجات التي خضعت لها.وكان لا بد من أن تأخذ طفولتها حيزاً كبيراً في الحوار، وكذلك ذكريات عائلتها، وبداياتها الأدبية وممارستها الكتابة، ومسيرتها الروائية التي شقتها بعناد ومراس شديد.

من المعروف أنّ دوراس ولدت في بلدة تبعد بضعة كيلومترات عن سايغون، وقضت أعوام الطفولة والمراهقة في فيتنام ما قبل الانتداب الفرنسي وما بعده. عن هذا الماضي تقول في الحوار: «أظن أحياناً بأن كل كتاباتي نبعت أو ولدت من بين تلك الغابات التي عشت بينها، ومن حالة الوحدة أيضاً. ومن تلك الطفلة الضائعة أو التائهة إلى حدّ ما، البيضاء الصغيرة، كما كنت أدعى، الفيتنامية أكثر مما هي فرنسية والمعتادة مراقبة غروب الشمس فوق النهر ووجهها محروق بالشمس...».

كيف تصف تلك الفتاة الصغيرة؟ تقول:«كانت صغيرة، وبقيت هكذا. ولكن ما من أحد قال لي في صغري أنني كنت ناعمة، ولم يكن هناك من مرآة في منزلنا لأرى وجهي».

أما أقدم ذكرياتها فتقول عنها:«إنها بين

الأطباق والروائح، رائحة الشتاء ورائحة الياسمين ورائحة اللحم المطبوخ. هناك أختصر سنواتي الأولى. كذلك أذكر فترات ما بعد الظهر في الهند الصينية حيث كنّا صغاراً نخنق أحاسيسنا حيال الطبيعة الخانقة التي كانت تحيط بنا. كان هناك شعور دائم بالممنوعات وبالغموض أمام تلك الغابات. وتلك المرحلة كانت تروقني بقوة أنا وأخويّ، وكنّا نغامر برحلات في تلك الطبيعة المتوحشة ونخاطر بأن تصادف الحيّات أو ربما النمور».

وتسألها الصحافية: بعد موت والدك وكنت تبلغين 4 أعوام، بقيت مع أمكَ وأخوَيك، ماذا عن هذه المرحلة؟ تجيب دوراس: «الآن وقد توفوا جميعهم أستطيع أن أتحدث عنهم بكل صراحة وحرية. الألم فارقني الآن. كان أخي الأصغر يملك جسداً نحيلاً مطواعاً، وكان ينكرني ولا أعرف لماذا، بعشيقي الصيني الأول. كان صامتاً، خائفاً طوال الوقت، ولم أتمكن من الابتعاد عنه حتى وفاته. أخي الثاني كان مستهتراً، ليس لديه ممنوعات ولا مشاعر بالذنب، وربما كان من دون مشاعر. كان متسلطاً ويشعرنا بالخوف. وحتى الآن مازلت أشبّهه بشخصية روبرت ميتشوم في «ليل الصيّاد» فهو كان لديه مزيج من الغريزة الأبوية والغريزة الإجرامية. وربما من هنا نبعت لدي تلك المشاعر بالحذر التي رافقتني دائماً إزاء الرجال. في إحدى المرات الأخيرة التي رأيته فيها، جاء إليّ وكنت في باريس ليأخذ مني المال، وكان ذلك في فترة الاحتلال، (وكان زوجي آنذاك روبرت آنثليم قد تم أسره في أحد المعتقلات). ثم علمت، بعد أعوام، أنه سرق والدتي أيضاً، وأنه وبعد أن مرض بسبب إدمانه القوي للكحول، مات وحيداً في المستشفى».

عن كتابها الأول «الوقحون» الذي يعود إلى العام 1943، وكانت في التاسعة والعشرين من عمرها، تقول:إنه يقول إن الكره الفظيع إنما كنت أكنّه لأخي الكبير. وكنت قد أرسلت مخطوط الكتاب إلى ريمون كينو، وكنت لا أعرفه في تلك المرحلة، وهو كان يعمل في دار غاليمار. دخلت إلى مكتبه وكنت متأثرة بشدة لكنني واثقة من نفسي. وكان مخطوط الكتاب قد رفضته كل دور النشر التي تقدمت منها لنشره، ولكن في تلك المرة شعرت بأنه سيقبل. لم يقل لي كينو بأنه كتاب جميل، لكنه نظر إليّ واكتفى بأن يقول لي: «سيدتي، أنت كاتبة».

في العام 1950، برزت رواية «سدّ ضد المحيط الهادئ» وهي الوحيدة التي تحكي بقوة عن مراهقة دوراس. تقول في هذا الصدد: «إنها أكثر رواياتي سهولة وشعبية. ولقد بيع منها حينذاك خمسة آلاف نسخة. شعر كينو بالحماسة وراح يقوم بالدعاية للكتاب إلى أن وصلت إلى جائزة «غونكور». لكنها كانت رواية ضد الانتداب، وتتناول السياسة مباشرة، ولم يكن في العادة أن تعطى الجائزة لكاتب شيوعي. ثم عدت وحزت جائزة «غونكور» مرة ثانية عن روايتي «العاشق» وذلك بعد 34 سنة على الجائزة الأولى. وكانت رواية «العاشق» تتناول أيضاً وبإسهاب المواضيع عينها: الحياة في ظل الانتداب، الجنس، المال، العشيق، الأم والإخوة».

هل في شخصيات وأحداث «العاشق» ما يحاكي الواقع؟ تجيب دوراس:«كنت كذبت مرات عدة وطوال سنوات في ما يتعلق بقصص كثيرة حصلت معي في الماضي. كانت أمي لا تزال على قيد الحياة، وثمة أمور لم أكن أريد أن تعلم بها. ثم ذات يوم فكرت وقلت: لماذا لا أقول الحقيقة كلها وكما هي؟ كل ما في الكتاب هو حقيقة: الثياب، غضب أمي، الطعام الذي كانت تعده لنا، سيارة العاشق الصيني الليموزين...وحتى المال. كنت أشعر أنّ من واجبي أن آخذ ذاك المال من ملياردير وأعطي لأهلي في البيت. كان يغدق عليّ الهدايا، وكان يأخذنا كلنا في سيارته لنتنزه ثم نتناول الطعام في أغلى مطعم في سايغون. إلى طاولة الطعام، لم يكن أحد يوجّه إليه الكلام، فهم كانوا متعصبين وعنصريين داخل المجموعة، وأهلي كانوا يقولون لي إنهم يكرهونه. ومن دون شك، حين كان يقدّم المال، كانت العائلة تغمض عينيها. على الأقل، لم نكن مجبرين على بيع أثاث المنزل لنأكل. لم يكن يعجبني جسده الصيني ولكنه كان يشعرني باللذة. وهذا هو الشيء الوحيد الذي اكتشفته فيما بعد».



وتقول عن الكاتبة الكبيرة «مارغريت يورسونار» التي كانت تتقاسم معها واجهة الأدب الفرنسي:«كانت يورسونار، في مقعدها في «الأكاديمية الفرنسية». أنا، لا. وماذا بعد؟ أظن أن «منكرات أدريان» كتاب عظيم، أما بقية كتبها، ابتداء من «أرشيف الشمال» فأجدها صعبة للقراءة. تركت القراءة وأنا في منتصف الكتاب. أحياناً، في الشارع، كان المارة يظنون أنني هي: هل أنت الكاتبة البلجيكية؟ أجل! أجل! كنت أجيب وأمضي في طريقي».

وعن علاقتها بسارتر تقول:«أظن أن سارتر هو السبب في التأخر الذي حصل على الصعيد الثقافي والسياسي في فرنسا. كان يعتبر نفسه وريث ماركس أو الصورة الوحيدة التي تمثل فكره. من هنا نبعت كل الأفكار الملتبسة حول الوجودية».

هل تستطيعين أن تختصري سياق كتاباتك كلها؟ تسألها الصحافية، فتقول: «أشعر بضرورة أن أجلس وأكتب من دون أن أعرف بالتمام ماذا سأكتب. حتى إنّ كتاباتي تؤكد بنفسها كيف أنني أكون جاهلة لما أكتبه، وكيف أكون في بحث عن ذاك المكان في الظل حيث تمكث كل التجربة. أنا أكتب لأسخّف نفسي، لأقتل ذاتي، ومن ثم لأنزع صفة الأهمية عن شخصي وأيضاً لأخفف قليلاً من حمولتي. ليأخذ النصّ مكاني كي أكون موجودة بقدر أقلّ. لا أستطيع أن أتحرر من ذاتي إلاّ في حالتين: الانتحار، والكتابة».

سيمون دو بوفوار

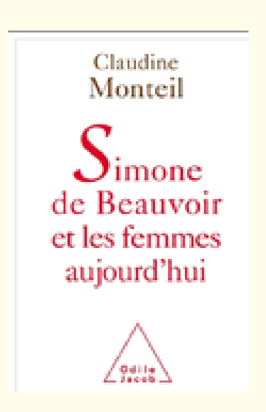
قصة عشق خطرة

أوراس زيباوي- باريس

على الرغم من مرور أكثر من ربع قرن على وفاة الكاتبة الفرنسية سيمون دو بوفوار، فهي لا تزال حاضرة بقوّة في المشهد الثقافي الفرنسي. وثمّة جائزة تحمل اسمها وتمنح لحرية النساء في العالم، وقد تأسست عام 2008 بمناسبة الذكرى المئوية لولادتها. كما تصدر باستمرار الدراسات والكتب حول نتاجها، ومن أحدث تلك الكتب وأهمها كتاب بعنوان: «سيمون دو بوفوار ونساء اليوم» (دار «أوديل جاكوب») للباحثة الفرنسية كلودين مونتاي.

لا ينحصر الاهتمام بنتاج بوفوار الفكري والأدبي فقط، بل يطال أيضاً حياتها الشخصية، ومن أبرز محطاتها علاقتها مع الفيلسوف جان بول سارتر، والتي شكّلت على مدى أكثر من خمسين عاماً، علاقة خاصّة ونادرة. ذلك أنّ بوفوار وسارتر مثّلا ثنائياً استثنائياً ومثيراً للجدل، وهناك كتاب صدر بالإنجليزية عام 2008 بعنوان «علاقة خطرة» للباحثة كارول سيمور جونس يتناول سيرة هذا الثنائي ويكشف عن حقائق لم تكن معروفة، أو أنها كانت معروفة، لكنّ الفرنسيين اعتمدوا حيالها سياسة الصمت وتجاهل الحقائق المزعجة المتعلّقة بحياتهما الشخصية حتى تظل صورتهما مضيئة بصفتهما رمزين من رموز الثقافة والفكر في القرن العشرين.

بالإضافة إلى الدراسات التي تناولت بالنقد والتحليل مؤلفات سيمون دو بوفوار، هناك أيضاً الأعمال الروائية



التي استوحت حياة الكاتبة ومنها رواية صدرت مؤخّراً في باريس وعنوانها «دوبوفوار العاشقة» للكاتبة والصحافية الفرنسية إيرين فرين، وتحكي بالتفاصيل قصة الحب العاصفة التي عاشتها سيمون دو بوفوار مع الكاتب الأميركي نيلسون ألغرين(1909 - 1981).

حدث اللقاء عام 1947 عندما زارت بوفوار الولايات المتحدة لتقديم سلسلة من المحاضرات في الجامعات الأميركية وكانت وقتئذ رائدة من رواد الوجودية ورفيقة جان بول سارتر منذ عشرين عاماً. وعلى الرغم من علاقتها الوطيدة بسارتر فقد حافظ كل منهما على حريته الفردية المطلقة. في الرواية كما في الواقع، عرف سارتر بعلاقاته النسائية الكثيرة. وتشير الرواية إلى أن علاقته الجنسية مع بوفوار كانت متوقفة منذ سنوات طويلة. لكن ذلك لم يؤثر على الإطلاق على صداقتهما الاستثنائية،

فهو كان يبوح لها بعلاقاته الغرامية وأحياناً كانت بوفوار تسهّل له الوصول إلى العديد من النساء وتشاركه مغامراته العاطفية مع فتيات كنّ من تلامذتها لأنها عملت لسنوات كمدرّسة لمادة الفلسفة قبل أن تتفرّغ لنتاجها الإبداعي بعد أن فرضت نفسها ككاتبة ناجحة ذائعة الصيت.

مع الكاتب الأميركي نيلسون ألغرين، أخذت الأمور منحى مختلفاً تماماً. لم يكن لقاء سيمون دو بوفوار به مبرمجاً خلال إقامتها الأميركية، وهي لم تكن تعرفه ككاتب. وقد نصحتها صديقة نيويوركيّة بالاتصال به عند ذهابها إلى شيكاغو حتى يكون دليلها في المدينة ويعرّفها بخباياها. منذ الأربعينيات، كان ألغرين كاتباً معروفاً بتركيزه على أجواء البؤساء والمهمّشين والطبقات الفقيرة في مدينته. بخلاف سارتر، كان وسيماً، طويل القامة. وفي الوقت نفسه، كان فقيراً ومطلّقا ويعيش مغامرات عاطفية كثيرة، وكان بعيداً عن الأجواء الثقافية الفكرية ولم يقرأ أيّاً من كتب سارتر. لكن، ومنذ اللقاء الأوّل، انبهرت دو بوفوار به على الرغم من أنه لم يكن يعرف الفرنسية وهي لم تكن تتكلّم الإنجليزية بطلاقة.

تصف الرواية سيمون دو بوفوار بأنها العاشقة الولهانة والمرأة العاطفية الرقيقة التي تتناقض صورتها تماماً مع نموذج المرأة القوية والمتحررة، وهي الصورة التي اشتهرت بها منذ أن فرضت نفسها كمثقفة طليعية ومناضلة من أجل حقوق النساء. هكذا عاشت مع ألغرين الحب المستحيل، ذاك التي كانت تظنّ أنه غير موجود إلاّ في الكتب، وإذا بها تعشق وتعيش أسعد أيام حياتها على حد تعبيرها، لأنه منحها «الحب والصبا والحياة». وهذا ما دفعها أن تكتب من وحي هذه العلاقة، كما دفعها إلى كتابة الكثير من الرسائل التي كانت ترسلها إليه بمعدّل الرسالتين في الأسبوع الواحد.

كانت تخاطبه بكلمات من نوع: «زوجي» و«حبيبي» و«تمساحي الرقيق»... تقول: «أشعر معه بأنني بين ذراعي رجل حقيقي وكامل، وهذا

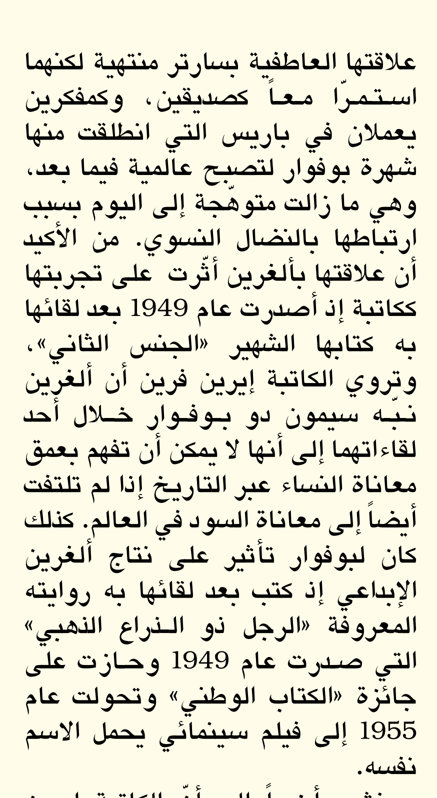
يعني الكثير بالنسبة إلـيّ». غير أنّ اللقاءات بينهما كانت قصيرة ومتباعدة، وقد حصلت أثناء ترددها إلى الولايات المتحدة بين عام 1947 وعام 1952 . لكن رغم افتتانها به لم تقرر البقاء في الولايات المتحدة، واستمرت العلاقة بينهما بالمراسلة حتى عام 1964.

في روايتها لقصة الحب التي جمعت بين دو بوفوار وألغرين، سعت الكاتبة إيرين فرين إلى أن ترسم صورة قريبة جداً من الواقع، واعتمدت على مجموعة كبيرة من المصادر ومنها بالأخص دفتر الذكريات الذي كتبه العاشقان، وقد عثرت عليه في مكتبة جامعة أوهايو، بالإضافة إلى الرسائل التي كتبتها سيمون دو بوفوار بالإنجليزية لحبيبها والتي صدرت مترجمة إلى الفرنسية عن دار «غاليمار» تحت عنوان «رسائل إلى نيلسون ألغرين»، ويبلغ عددها حوالي 300 رسالة.

في تلك الرسائل تتنمّر سيمون دو بوفوار من إنجليزيتها التي تقيّدها في حرية التعبير، كما تتناول الكثير من التفاصيل التي تتعلق بحياتها الشخصية وبالحياة الثقافية في باريس متوقفة عند أسرار وخلافات شخصيات شهيرة طبعت المشهد الثقافي الفرنسي خلال مرحلة الخمسينيات. ومن الشخصيات الأدبية والفكرية التي تأتي على ذكرها: جان جينيه، ألبير كامو، جان كوكتو، وأيضاً بالطبع رفيقها جان بول سارتر.. بعض هذه الرسائل يمكن اعتبارها من أجمل رسائل الحبّ وأكثرها رومانسية.

تؤكد الكاتبة إيرين فرين أنّ قصة الحب التي عاشتها سيمون دو بوفوار مع نيلسون ألغرين كانت من نوع قصص الحب المستحيلة وذلك يرجع لأسباب عدة من أهمها أنّ بوفوار جاءت في زمن لم يكن عمل المرأة خارج المنزل قد أصبح عادةً منتشرة، وكان صراع النساء مع الرجال ينحصر في العائلة وفي إطار المؤسسة الزوجية أو مع من يعشقون. بوفوار كسرت القاعدة وأرادت أن تمنح حياتها لعملها ونتاجها مفضلة العمل على العلاقة العاطفية وتأسيس الأسرة.

عند لقائها نيلسون ألغرين كانت علاقتها العاطفية بسارتر منتهية لكنهما استمرّا معاً كصديقين، وكمفكرين يعملان في باريس التي انطلقت منها شهرة بوفوار لتصبح عالمية فيما بعد، وهي ما زالت متوهّجة إلى اليوم بسبب ارتباطها بالنضال النسوي. من الأكيد أن علاقتها بألغرين أثّرت على تجربتها ككاتبة إذ أصدرت عام 1949 بعد لقائها به كتابها الشهير «الجنس الثاني»، وتروي الكاتبة إيرين فرين أن ألغرين نبه سيمون دو بوفوار خلال أحد لقاءاتهما إلى أنها لا يمكن أن تفهم بعمق معاناة النساء عبر التاريخ إذا لم تلتفت أيضاً إلى معاناة السود في العالم. كذلك كان لبوفوار تأثير على نتاج ألغرين الإبداعي إذ كتب بعد لقائها به روايته المعروفة «الرجل ذو الذراع الذهبي» التي صدرت عام 1949 وحازت على جائزة «الكتاب الوطني» وتحولت عام 1955 إلى فيلم سينمائي يحمل الاسم نفسه.



نشير أخيراً إلى أنّ الكاتبة إيرين فرين التقت، أثناء إعدادها للرواية، المصوّر الفوتوغرافي الأميركي أرت شي. وكان هذا الأخير قد أمضى صيفاً بأكمله مع بوفوار وألغرين في منزل يقع بالقرب من بحيرة شيكاغو. وكان هذا المصوّر، كما هو معروف، قام بالتقاط الصورة الشهيرة لسيمون دو بوفوار وهي عارية تستعدّ للاستحمام في أحد منازل شيكاغو. وكانت مجلة «لونوفيل أوبسرفاتور» الأسبوعيّة الفرنسية قد نشرت هذه الصورة عام 2008 تحت عنوان «دوبوفوار الفضائحية»، وأثار نشرها وقتها ضجة كبيرة في الإعلام الفرنسي. وممّا قاله المصوّر في لقائه مع الكاتبة إيرين فرين إنّ سيمون دوبوفوار وعدت ألغرين بأنها ستأتي إلى شيكاغو لتكرّس حياتها له، لكنها بالطبع لم تفعل ذلك لأنها كانت أسيرة لسارتر ولما يؤمّنه لها من امتيازات كثيرة، وكذلك للحياة الثقافية الباريسيّة في تلك المرحلة، ولدورها الكبير فيها. وقد نجد ثمة تفسيراً لهذه الخيارات في العبارة التي وردت في إحدى رسائلها للعاشق البعيد، وتقول فيها: «أحبّكَ يا نيلسون، لكن هل أستحقّ حبّكَ لي طالما أنني لا أمنحك حياتي».



الحكم التسلطي لا يعمِّر طويلاً

عن الهيئة المصرية للكتاب صدر مؤخراً كتاب «التنفس تحت الماء» للدكتور والمفكر المصري نادر الفرجاني وهو أستاذ بجامعة القاهرة ورئيس فريق تحرير تقرير التنمية العربي الصادر عن برنامج التنمية التابع للأمم المتحدة. ويتضمن الكتاب مجموعة من المقالات المنشورة في صحيفتي البديل، والدستور في الفترة ما بين نوفمبر 2007 وحتى ديسمبر 2010. وتقع المقالات في قسمين الأول: نشر معظم مقالاته، أما القسم الثاني فيناقش دور وسائل الاتصال الحديثة في أحداث التغيير المجتمعي في مصر والوطن العربي، كما يثمن دورها في نجاح الثورة. ويعد هذا الكتاب مكملاً لكتاب سابق لنادر الفرجاني - مصر «يوميات ثورة الورد» الذي يكشف عن استشرافه لانهيار النظام.

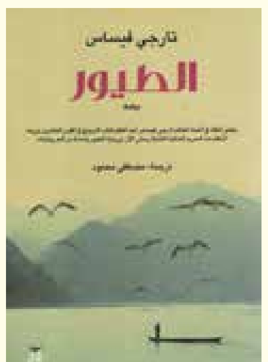
من المقالات التي تضمنها الكتاب: «إرث عهد مبارك في مضمار الحكم والصراع على مستقبل مصر»، و«انتحار الحكم التسلطي»، و«مزيج الأفكار والقهر لن يديم الحكم التسلطي في مصر»، و«الحكم التسلطي يشهد أخس أسلحته في مواجهة من الاحتجاج الشعبي».

غموض الطبيعة بكل سحرها ووحشيتها، الثلج، والبرد، والجليد، والشلال الهادر.. وسط هذه الأجواء المفعمة بالغموض كتب تارجي فيساس رواياته.

«الطيور» و«قصر الجليد»

الهشاشة في مواجهة القوة

د.لنا عبد الرحمن-القاهرة





يعتبر النقاد في أنحاء العالم تارجي فيساس أحد أعظم كتاب النرويج في القرن العشرين، وربما الأعظم منذ الحرب العالمية الثانية وحتى الآن، كما أن فيساس فاز بجائزة الأدب القومي النرويجي ، وحصل على جائزة مجلس أدب الشمال، ورُشِّح لجائزة نوبل ثلاث مرات. ومن أهم مؤلفاته روايتي «الطيور» و«قصر الجليد» وقد صدرتا مؤخراً بالعربية عن دار آفاق.

ولعل ما يستوقف القارئ في أعمال فيساس، هو تقديم نماذج من الشخصيات غير مألوفة، وعرض رؤيتها للعالم وطريقة مواجهتها للحياة، نماذج لا تملك أية صلابة أو نضج في مواجهة قسوة العالم، بل إنها أقرب إلى الضعف والهشاشة الفطرية.

في رواية «قصر الجليد» نرى طفلتين غامضتين في الحادية عشرة من عمرهما صديقتين هما (سيس وآن)، تراقبان العالم، وتبحثان عن مسراتهما الخاصة، تلهوان، وتحكيان قصصاً عن عائلتيهما، طفلتان تختزنان وجعاً مكبوتاً، يتكشف في رغبة سيس أن تبوح إلى آن بسر خطير، لكن البوح لا يتم، حيث تتالى الأحداث في وصف علاقة الطفلتين، وما تتخللها من مناورات وشدّ وجذب، إلى أن تلاقي سيس حتفها بشكل غامض في قصر الجليد، على الرغم أنه لا يمكن لأي أحد أن يشهد سقوط قصر الجليد، الذي تدور حوله القصص والحكايات الخرافية، حيث الحكاية الشائعة عن سقوطه أنه يحدث في الليل بعد أن ينهب الأطفال إلى نومهم. لكن سيس تدخل قصر الجليد، وتختفي فيه، يتهدم قصر الجليد من دون وجود أثر للطفلة سيس التي ترحل مع سرها الغامض.

تقول دوريس ليسينج عن رواية «قصر الجليد»: «كم هي رواية بسيطة، كم هي رواية غامضة، كم هي مثيرة لا تشبه رواية أخرى، رواية استثنائية لا تنسى».

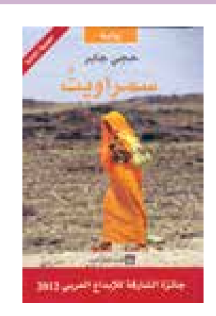
تبني رواية «الطيور» عالمها المتفرد في المسافة الفاصلة بين عالمي الجنون والوعي التام، مما يؤكد امتلاك تارجي فيساس حساسية فائقة في مقاربة العالم الداخلي لأبطاله. فهو يكتب بعبارات بسيطة وموجزة، وتسلط الضوء على الانفعالات الداخلية، بكينوناتها الصغرى سواء في الفرح أو الحزن،أو في الاضطراب أو التلقائية الشديدة في التفاعل مع العالم المعقد أو البسيط، وكل هذا يمكن ربطه بالطبيعة التي لا تنفصل عن كتابة فيساس في حضور الطبيعة المتوترة، والقاسية، والحنونة أيضاً، يتوازى تماماً مع الانفعالات النفسية للأبطال، كما لو أن تلك الطبيعة هي المرآة العاكسة للأحداث في كل تحولاتها وتقلباتها، ثمة ما يتحول ويتغير في الداخل أيضاً كما في الخارج.

تستمد رواية «الطيور» خصوصيتها من قدرة الكاتب على رسم الحد الفاصل بين العزلة، والجنون، والتملك، والمحبة القصوى. تتألف «الطيور» من «ثلاثة أجزء، ومن 47 فصلاً»؛ وتبدأ في وصف يزاوج بين الداخل النفسي، والعالم الخارجي العاصف يقول: «كان الوقت مساء. نظر ماتيس ليرى ما إذا كانت السماء صافية وخالية من الغيوم. قال حينئذ لشقيقته هيج : أنت تحبين البرق». بعثت الكلمة برعشة في عموده الفقري، لكنه شعر بالأمان في الوقت ذاته عندما رأى السماء المثالية».ص 7.

هكذا يتعرف القارئ إلى البطل

لقاء الغريب





في روايته الأولى «سمراويت» يتناول الإريتري حجي جابر عالم الهويات المتداخلة الذي صار سمة لجيل من أبناء المهاجرين في العالم الثالث ولدوا في المهاجر المختلفة. الراوي «عمر» المولود في جدة بالعربية السعودية يقوم برحلته الأولى إلى إريتريا موطنه الأصلي، وفي أحد المقاهي يلتقي بسمراويت، إريترية أخرى من مواليد باريس. كلاهما موزع بين مكان تسكنه الشخصية ومكان يسكنها، لا تعرف عنه شيئاً سوى من أحاديث الأهل ولقاءات الأصدقاء من المغتربين الآخرين.

ثلاث طبعات في ثلاثة أشهر صدرت عن المركز الثقافي العربي للرواية الفائزة بجائزة الشارقة للإبداع لعام 2012. خفة الكائن، خفة الحياة، خفة اللغة هي ما يطبع هذه الرواية التي تقدم رحلة ممتعة إلى إريتريا وأخرى داخل بطلها الذي يعيش وتتفتح مداركه على فكرة الحياة بين عالمين، لكنه لا يحمل حياته كثقل، بل يرى نفسه غنياً بحياتين ووطنين.

الرئيس في الرواية، «ماتيس»، وهو رجل في الأربعين يمتلك كل الصفات التي تجعل الآخرين يتهمونه بالتوحد، ويجعل أهالي البلدة يتهمونه بالبله، ويلقبونه بـ«سيمون العبيط». يعيش «ماتيس» مع أخته «هيج» التي تكبره بأعوام ثلاثة في كوخ خشبي بسيط بالقرب من بحيرة ، وخلف كوخهما بعد مسافة قليلة تجمعٌ كبير من المزارع. تعمل «هيج» في حياكة منسوجات يدوية، وبيع ما تنتجه كي يعتاشا منه.

لكن بعبارة أكثر دقة وتنسجم مع الواقع الفعلي للبطل يمكن وصف ماتيس بأنه يعاني من صعوبة في تقبل الحياة كرجل كبير ناضج، لذا نراه على مدار الرواية أشبه بطفل صغير، قلبه مفعم ببراءة وسذاجة في التعامل مع كل ما حوله، فهو يعتبر نفسه مصحوباً بضمير سيء فقط لأنه عاجز عن العمل مثل الآخرين، وفي ذات الوقت هو شديد الحساسية لأي نقد بهذا الشأن. وطوال الوقت يدور في داخله مونولوج داخلي حول الأشياء التي يراها ويتأملها، لكنه يخشى أن ينطق بما يفكر به. يرتبط ماتيس بعلاقة قوية مع الطبيعة ويمضي ساعات وهو يتأمل عند البحيرة، بجانب أشجار الحور والبتولا والسرو، وفي جلسات تَأَمُّله الكثيرة تنشأ علاقته مع الطيور، وتأخذ تلك العلاقة بالتشكل رويداً رويداً لتصير كل إشارات الطيور وحركاتها ذات دلالات بالنسبة إلى ماتيس، الذي يعتبر أن قدوم طائر «وود كوك» له أهمية قصوى، ويسارع لإبلاغ أخته عن قدوم الطائر، لكن «هيج» لا تبدي أي تفاعل، فيشعر بالخيبة.

تحفل الرواية بحوارات تبدو ساذجة بين ماتيس وأخته، لكنها ذات دلالات كاشفة عن شخصية كل منهما.

لنقرأ هذا الحوار الذي يشي بمدلول الرواية. يقول ماتياس: «ألم تسمعي ما قلت؟ يوجد طائر وودكوك هنا، إنه يطير مباشرة عبر سطح منزلنا...بينما أنت تجلسين في فراشك».

«بالطبع أنا سمعت. لكن ماذا في ذلك؟ ألا تستطيع أن تترك وودكوك يأتي ويذهب كما يشاء».

لم يفهمها أبداً، كما لو أنها تتكلم بلغة لا يعرفها.

« ألا يعني هذا أي شيء بالنسبة لك؟ هل سمعت من قبل عن وودكوك يغير مساره مثل هذا، ويطير مباشرة فوق رأسك». ص 32.

تتكرر مثل هذه الحوارات على مدار الرواية، وإن كانت لا تمضي في مسار تصاعدي للكشف عن تحولات في شخصية ماتيس، لكنها تكشف رؤيته الدقيقة للعالم، بما يشمل رفضه لأي تغيير، خاصة في انتهاء الرواية في محاولته للتجديف في القارب الصغير، وعجزه عن الوصول، فيما الريح العاصفة تضرب كل ما يحيط به و«عبر المياه المقفرة بدت صرخته مثل نداء طائر غريب» ص 288. هكذا تنتهي الرواية بموت ماتياس في عرض البحر، وكأن الموت هو الخلاص الوحيد لمحنته الكبرى في تقبل عالم النضج.

إلى جانب الطبيعة كعنصر خارجي مؤثر في سرد تارجي فيساس، تشترك الروايتان في وقوع الموت كحدث محوري ينهي حياة الابطال، كما في موت سيس في «قصر الجليد» ومواجهة ماتياس لنهايته في عرض البحر في «الطيور»،وكأن هذه النهايات المأساوية هي الختام الطبيعي لحياة أبطاله.

تظل الإشارة للترجمة الرشيقة والسلسة من المترجم مصطفى محمود، الذي ترجم من قبل «نساء يركضن مع الذئاب» و«مستقبل الفلسفة في القرن العشرين»، و«الصوفية النسوية»، وعدة روايات لفيليب روث، وغيرها من الأعمال الجديرة بالقراءة.

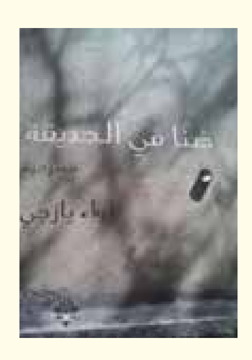
الحديقة العامة بوصفها سجناً

عمر قدور- دمشق

ليس فقط لأن محكوماً بالسجن يقضي جزءاً من عقوبته في التريض في الحديقة العامة بسبب امتلاء السجون، ولكن لأن الحديقة تضيق حقاً لتصبح بحجم زنزانة لا تتسع سوى لشخصين يثرثران بلا جدوى، وبلا تواصل بالمعنى المألوف للكلمة، لذلك ربما لا يختلف السجن في الهواء الطلق عن مثيله الأصلي. في مسرحيتها «هنا في الحديقة»، الصادرة عن دار ممدوح عدوان/ دمشق، تستعير الكاتبة «لواء يازجي» الحديقة كمكان يصلح للمصادفة ولإضاعة الوقت، وقد لا يكون مهماً حقاً من باب العبث جدوى الارتطام الذي تحدثه المصادفة البحتة بين شخصين، بل لا يبدو أن لهوية الشخصين ما يحتم أن تمتلك فرادة ناجزة، لذا تكتفي الكاتبة بتسميتهما بأول حرفين أبجديين (أ) و(ب).

يُفترض بالشخص (ب) أنه خبأ كنزاً ما في الحديقة وأتى باحثاً عنه، وهذه مفارقة أخرى أن يخبئ شخص كنزاً في أكثر الأماكن عمومية، مثلما هي مفارقة أن يقضي (أ) عقوبة السجن في الحديقة. لن يكون مهماً هنا مدى معقولية الحالتين، ففي مسرح العبث يكون المعقول آخر ما يؤخذ بالاعتبار. ولن يكون من فارق إن كان (أ) هو من خبأ الكنز و(ب) هو السجين، مثلما لن يكون من فارق إن كان السجن والكنز ليسا أكثر من وهمين في ذهن كل منهما. في الواقع لا يقين لدى الكاتبة تسعى لتأخذ الشخصيتين إليه، بل تكتفي بتوريطهما ببعضهما، وتتابع تبعات هذا الارتطام بتلذذ، وربما بتشفٍّ أحياناً!.

يكفي مثلاً أن يقول (ب) يائساً من



الحصول على معلومة من (أ): يا إلهي! لا تفعل هنا بي. حتى يسأله الأخير عما إذا كان مؤمناً حقاً، فالنص يتناسل من اللغة وتداعياتها، أو من تصيد كل من الشخصيتين لألفاظ الأخرى. بالأحرى إن ما يحدث في النص هي اللغة أولاً، وبخلاف اللقاء الاعتباطي بين الشخصيتين تأتي اللغة مدروسة تماماً، وإن بدت عابثة على صعيد الشكل. لكن اللغة بدلاً من أن تؤدي دورها في التواصل تؤدي إلى تشتيته، وبذلك تؤشر على تقوقع الشخصية وانغلاقها أمام الخارج. أي أن اللغة في النص تظهر عاجزة عن استدراج الشخصية إلى البوح بمكنوناتها، لكنها من جهة أخرى تجيد فضح عجزها عن البوح، وبالتالي تنجح في الإفصاح عن عمقها الخائف والمتردد، وبخاصة عديم الثقة بالذات والآخر.

ثمة الآخرون، الغامضون المخيفون، الذين لا يحدد (أ) أو (ب) ماهيتهم بدقة، غير أننا نستشف من نتف الحوار وجودهم في كل مكان، وهيمنتهم على الجميع. الآخرون هم النظام الذي يعاقب (أ) بتهمة شمّ وردة في الحديقة والإصابة بالتحسس منها، وبسبب اكتظاظ السجون يقضي محكوميته مُراقَباً من قبلهم وهو يتسكع في العراء. بدورها تكون هذه العقوبة نوعاً من العبث بما أن الجميع خارج السجن يخضع للمراقبة ذاتها، و(أ) نفسه لم يأت أحد من المخبرين لاقتياده إلى المحاكمة بعد ارتكابه فعل شم الوردة، لقد ذهب إليهم من تلقاء نفسه لأنه أحس بأنهم سيأتون، أما من جهتهم فكانوا في انتظاره، ومنهم من يراهن على قدومه طوعاً، وفي نجاح ساحق للرهان يحصل على تخفيض مدة العقوبة من 18 سنة إلى ثماني سنوات فقط!.

في الفصل الثالث والأخير من المسرحية يتعين النظام بالمخبر (ت)، فلا يفعل حضوره سوى أن يزيد الأمر إرباكاً وغموضاً، لا يستطيع المخبر توضيح ماهية النظام القمعي البوليسي بغير ما هي عليه في الأذهان، فهو مثلاً ينذر (ب) بعدم استخدام الموبايل، بحجة أنه كالسلاح والسلاح ممنوع، وعندما يجيب (ب) بأن أحداً لم يقل إن استخدام الموبايل ممنوع ينبري (ت) بالقول: إن أحداً في المقابل لم يقل إن استخدامه مسموح. ضمن هذه المساحة من الشك، والتي يبدو فيها كل شيء ممنوعاً، يفصح النص أكثر ما يفصح عن الكبت والحصر الذي تعاني منه الشخصيات، فالنظام بقدر ما هو متجذر لم يعد ضرورياً أن يتعين على نحو خارجي، بل إن المخبر (ت) والشخصية (أ) ينمّان عن نوع من الانسجام والتناغم هو ذلك النوع الذي يترسخ بعد طول الوقت بين الجلاد والضحية.

تتجاوز مسرحية «هنا في الحديقة» الافتراض الموجود في العنوان، فالحديقة كما يصفها النص ذات أرضية إسمنتية وجدار عليه ساعة وكرسي حديدي، أما الوردة التي اتُّهم (أ) بشمها والتحسس منها فهي بحسب وصفه «وردة عملاقة، لها أشواك غريبة، ذات لسان غليظ وتفاصيل حيوانية، وردة لحمية». مع ذلك لا يأتي عبث النص من افتراق الأشياء عن نظيراتها في الواقع، ولعل الكاتبة تدّعي بمثل هذه التوصيفات تقشير الواقع من مظهره بغية الوصول إلى مكنوناته أسوة بما تورّط شخصياته به. حتى

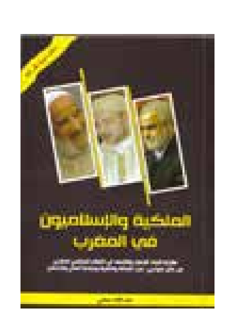
الساعة، التي يُستغرب وجودها هكذا على الجدار، تفقد وظيفتها للدلالة على الوقت، فالزمن في النص يتعين على نحو فني مغاير، أو بما تمليه اعتبارات اللغة من انقطاع للحوار أو احتدامه. لا تدلل الساعة على اقتراب موعد ما، مثلما لا يدلل الحوار على الوصول إلى خلاصة أو تفاهم منتظر، تضيف الكاتبة إلى «الموجودات» السابقة بقايا شجرة، لكنها لا توضح ما إذا كانت الساعة تعمل فعلاً أم أنها معطلة؟

في تجربتها المسرحية الأولى تختار الكاتبة لواء يازجي الرهان الأصعب، فهي قد أسقطت من حسابات النص الكثير من العوامل المساعدة، واكتفت بديناميكية اللغة وترجيعاتها النفسية، ما قد يصعّب وصول النص مباشرة إلى القارئ العادي. في المقابل قد يكون من الاستسهال أن نرد النص فقط إلى ما يعرف بمسرح العبث، فالمعقول في النص يتستر خلف اللامعقول، وبوسع قراءة متأنية أن تكشف عنه. بهذا المعنى تأتي لغة النص مطابقة لشخصياته وللواقع، فكما يحتاج الواقع والشخصيات إلى «تقشير» للكشف عما هو مكنون تحتاج اللغة إلى تلقٍ صبور للكشف عما ترمي إليه، لا عما تقوله مباشرة. فعلى الضد من الهدوء الظاهري للنص تنضح اللغة بقسوة كبيرة، هي قسوة انتهاك السكون المصطنع للشخصيات، وعندما يصبح منطوق الآخر محل ارتياب كبير فهذا إيذان بأن اللغة أصبحت بمثابة تهديد خارجي أكثر من كونها أداة تواصل واتصال. صحيح أن الشخصيات لا تباشر أي فعل عنيف، لكنها تمارس القسوة والعنف بلغة باردة، وحتى عندما تبدو حيادية وخالية من المعنى فإنها تظهر جارحة بمقدار ما هي مطابقة لواقع يخلو من المعنى بدوره.

لا تستند لواء يازجي على الإرث المسرحي العربي المتداول، بل تفترق عنه بعد أن تأخذ مادتها من الواقع نفسه. لعلها تذكّرنا أكثر بمسرحيات عالمية، من دون أن نعثر على قرابة مباشرة بتجربة محددة، غير أن هذا يؤشر على فقر المسرح العربي بهذا النوع من النصوص.

لعبة الاحتواء

عبدالحق ميفراني



يؤسس كتاب الباحث عبدالإله سطي «الملكية والإسلاميون في المغرب» والصادر عن منشورات دفاتر وجهة النظر نهاية السنة الماضية، لمقاربة جديدة لآليات الإدماج والإقصاء في النظام السياسي المغربي قوامها «ازدواجية المعايير» تطبع سلوك السلطة السياسية المغربية في إدارة الصراع السياسي، بالشكل الذي تجعله يحسم لصالحها في جميع الأحيان. إما بإدماج هؤلاء المتصارعين معها في شرعيتها والدفع بهم إلى تعزيز هذه الشرعية وتقويتها، وإما بإقصائهم من المشهد السياسي بالشكل الذي لا يجعلهم يؤثرون في توازن السلطة السياسية واستمرارية سيطرة المؤسسة الملكية في الحقل السياسي.

ويرتكز كتاب الباحث عبدالإله سطي على مقاربة آليات الإدماج والإقصاء في النظام السياسي المغربي، وتجلياتها من خلال اعتماد نموذجين عمليين للتحليل، هما حركة «العدل والإحسان»، وحزب «العدالة والتنمية». وقد اعتمد الباحث على منهجين في مقاربته هذا الإشكال متمثلاً في المنهج الوظيفي والمنهج التحليلي، الأول يقوم على دراسة الأنساق السياسية وكيفية توظيف أجهزتها في تصريف الحياة السياسية، أما الثاني فيهتم بدراسة الإشكالات العلمية المختلفة. وهما معاً يواجهان خطابين: الأول «رسمي» ينهل من معين السلطة السياسية وشرعيتها. والثاني خطاب «غير رسمي» إما معارض لهذه الشرعية أو يبدي استعداده لقبولها بجميع مكوناتها.

وارتباطاً بآليات الإدماج والإقصاء في النظام السياسي المغربي، اختار الباحث معالجة الموضوع انطلاقاً من تحديد مميزات هذه الآليات مع إبراز مدى توظيفها في إدارة الصراع مع المعارضة الإسلامية، من خلال نموذجي «العدالة والتنمية» و«العدل والإحسان».

ويشير الباحث إلى أن النظام السياسي المغربي مارس ضغطاً كبيراً على المعارضة الإسلامية بشقيها الراديكالي (العدل والإحسان)، والمعتدل (العدالة والتنمية) حتى يتمكن من تحجيم دورها في المشهد السياسي.

لذلك لا تتردد السلطة السياسية في استعمال العنف الذي تحتكره بشكل مشروع في حال انتفاء صلاحية وفعالية الآليات الإدماجية والاحتوائية الأخرى.

وفي مقابل ذلك يبرر الكاتب اعتراف النظام السياسي بحزب العدالة والتنمية والسماح له بولوج حقل المنافسة السياسية، إنما من أجل أن يكون نموذجاً ناجحاً للاندماج حتى يحنو حنوه الإسلاميون الآخرون.

كتاب ج.روجيه ماثيو يضعنا مرة أخرى أمام أهمية اليوميات والمنكرات والرسائل في إضاءة الجوانب المعتمة والمجهولة في الدراسات التاريخية والسياسية عن حرب الريف.

حرب الريف

الثورة المنسية في ذكرى البطل

سعيد بوكرامي
الدارالبيضاء

في السادس من شهر فبراير المقبل ستحل الذكرى الخمسون لوفاة بطل الريف القائد المجاهد محمد بن عبد الكريم الخطابي. وبهذه المناسبة صدرت مؤخراً «منكرات عبد الكريم» عن منشورات: Frontispice بالدار البيضاء ضمن سلسلة ذاكرة المغرب. جمعها ج. روجيه ماثيو وهو صحافي ومؤرخ فرنسي يهتم بتاريخ المغرب. الكتاب يسلط الضوء على فترة غير معروفة كثيراً من تاريخ المغرب خلال ذروة حرب الريف.

ولمعرفة المزيد عن جذور وتكوين ووقائع هذه الحرب، سيقيم ج.روجيه ماثيو في المغرب كمراسل لجريدة «لوماتان» (الصباح) الفرنسية. بعد ذلك سيذهب للقاء عبد الكريم الخطابي الذي كان آنذاك يستعد للذهاب إلى المنفى. استغل الصحافي هذا اللقاء لاستقصاء اعترافات صادقة عن جذور الصراع الإسباني الفرنكوي - الريفي.«لم تكن حرب الريف مغامرة دموية، بل إنها هددت في لحظة من لحظاتها أن تستنفر حركة إسلامية كاملة. هذه الحقيقة بقيت طويلاً غامضة».

حتى وإن احتجنا بعض الوقت لقراءة الخمسين صفحة الأولى، التي خصصها الكاتب كمقدمة للحوار الشيق بين الصحافي الفرنسي وعبد الكريم الخطابي، فإن العناء سنكافأ عليه في ما يلي من فصول، بحقائق مثيرة.

يعتبر روجيه ماثيو بعض تصريحات الخطابي قوية وصريحة، فهي تستدعي مجموعة من الشخصيات المرموقة والمعروفة داخل سياقها السياسي والتاريخي. ومع ذلك يطلب من الصحافة والجمهور التدقيق حول تفاصيلها وحقيقتها. ورغم هذا التعليق المحايد إلا أن روجيه يصرح بأن عبد الكريم الخطابي له الأبوة الشرعية للحديث عن مرحلة تاريخية غامضة. صنعها بدهائه ووطنيته وانخراطه في حركة تحررية كادت تتوج بالنصر لولا مؤامرات حيكت في الخفاء بين قوى داخلية وأخرى أجنبية.

يبدأ روجيه ماثيو سرده ابتداء من سنة 1912. أي عشية اندلاع الحرب العالمية وتقسيم المغرب إلى قسمين

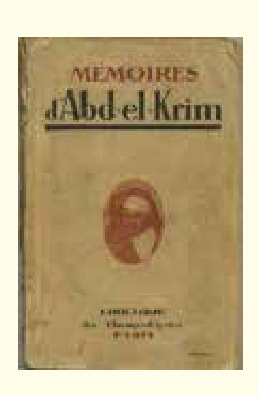


بين فرنسا وإسبانيا. بقيادة المارشال ليوطي وقيادة الجنرال م.ج. مورا. هذا الأخير الذي تسبب في كارثة لبلده سميت بحرب الريف، أو معركة أنوال، وجبل العروي، نظراً لمعاملته الوحشية لسكان هذه المناطق، التي كانت عائلة الخطابي تشرف عليها منذ عشرة قرون، بحكم أن سلالته كانت من علماء وقضاة منطقة الريف. وعندما تعرضت بعض الأسر إلى إهانات مشينة قام سكان الريف قومة رجل واحد مستنكرين ومتأهبين لخوض معركة الكرامة.

يكشف ج.روجيه ماثيو من خلال منكراته، التي لا يمكن اعتبارها بحثاً تاريخياً. وإنما حفريات في منشأ ثورة الريف وتداعياتها عن الظروف السياسية والاجتماعية التي جعلت من الريف لحمة بشرية وقوة ثورية تنتفض بصورة دراماتيكية في وجه المحتل الإسباني وبعده المحتل الفرنسي.

يبدأ الكتاب بفصل مكرس لشباب وحياة عبد الكريم الخطابي، فقد ولد محمد بن عبد الكريم الخطابي سنة 1882 بأجدير من قبيلة بني ورياغل في الريف المغربي. درس على يدي والده القاضي بنفس المنطقة. تابع دراسته للفقه والشريعة بفاس في جامعة القرويين.. وبعد ذلك درس في مليلية رفقة أخيه.. اشتغل في البداية معلماً للغتين الأمازيغية والعربية في الأكاديمية الحربية بالمدينة نفسها، وعمل محرراً للصفحة العربية في جريدة تليغراما الريف، كما عمل كاتباً ومترجماً ثم مساعداً لمدير مكتب الشؤون الأهلية بنفس المدينة. وفي سنة 1910 أصبح قاضياً بنفس المدينة، ثم قاضياً للقضاة، لكن إدراكه للمؤامرات الاستعمارية من طرف فرنسا وإسبانيا دفعه إلى للتمرد وقد اعتقل في 6 سبتمبر عام 1915 وقضى أحد عشر شهراً حاول خلالها الهروب من السجن لكن المحاولة انتهت بكسر في رجله اليسرى. وبعد تعهد من والده حكمت المحكمة ببراءته، فعاد إلى مسقط رأسه سنة 1918.

بعد هذا الفصل، نبحر في فصول



مهمة عن (القطيعة مع إسبانيا) و(الاضطهاد الإسباني للريفيين) و(الموت المشبوه لوالد عبد الكريم، الذي مات مسموماً) «إسبانيا تعرض 20 مليون بسيطة على عبد الكريم ليحارب المغرب الفرنسي» و«جذور الصراع مع فرنسا». ثم ينتهي الكتاب بشهادة مؤثرة لمحمد بن عبد الكريم الخطابي. تقدم فصول الكتاب إضاءات حقيقية ومثيرة بحيث نجده مذيلاً بتوقيع صريح من الخطابي يؤكد صحة محتوياته.

وفي لحظة حاسمة هي لحظة ممزوجة بالحزن والمساءلة والذكرى استجاب عبد الكريم الخطابي لإلحاح الصحافي الفرنسي الشاب سارداً بتلقائية الظروف جميعها التي أحاطت حرب التحرير ضد الملكية الإسبانية، ثم فيما بعد ضد الجمهورية الفرنسية.

إذا كان عبد الكريم قد بدأ الحرب ضد إسبانيا، فلأنه، حسب تصريحاته، كان يدرك صراحة أن إسبانيا جاءت لاستغلال خيرات المغرب واستنزاف طموحة التحرري وتطلعاته للتقدم. بل إن مد خط السكة الحديدية وما صاحبه من خطف واعتقال واغتيال وتدمير للمساكن، سيدفع والد عبد الكريم قبل وفاته إلى القسم أمام ابنيه محمد ومحامد أن يرمي الإسبان إلى البحر ليعيدهم من حيث أتوا.

إذا واصلنا قراءة الكتاب نكتشف من خلال الأسئلة والأجوبة أن وفاة الأب «مات مسموماً من طرف الإسبانيين» كانت منعطفاً حاسماً في حركة المقاومة إذ ابتدأت بتنظيم قوامه 200 رجل وبندقية قديمة. تسلم عبد الكريم فوراً قيادة حرب التحرير، وأرسلت

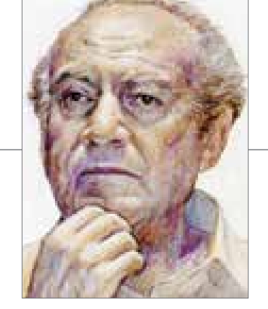
هذه القوات إلى المواقع الإسبانية، لمهاجمتها على نحو مباغت.

يقدم الكتاب معلومات جديدة عن حرب الريف والطرق التي نفذت بها، فوفقاً لتصريحات عبد الكريم، فإن مقتل الجنرال الإسباني سيلفستر عام 1921، الذي كان على رأس القيادة الميدانية للجيش الإسباني في الشمال المغربي، وجنوده العشرين ألفاً خلال معركة أنوال، لا علاقة له بأي نزوع للانتقام من سيلفستر. يقول عبدالكريم إن الجنرال مات في ساحة المعركة ونقل جثمانه باحترام إلى أبواب مدينة مليلية. بعد هذه الواقعة المشرفة لسكان منطقة الريف. قام عبد الكريم بتسليم الأسرى الإسبانيين مقابل فدية 20 مليون بسيطة. هذا المبلغ وظفه لشراء الأسلحة من الإنجليز تحسباً لأي رد فعل انتقامي من الإسبان. وهو ما لم يتأخر كثيراً.

يقول أيضاً إن إسبانيا كانت تلعب لعبة مزدوجة. فهي تهاجم الريف، دون تأخير، وترسل عشية معركة أنوال مبعوثاً عن المقيم العام الإسباني بريمو دي ريفيرا، السيد اتشيفاريتي الذي ألح مراراً وتكراراً أن يدفع لعبد الكريم الأسلحة والمال لمهاجمة فرنسا في المنطقة الجنوبية من المغرب.

مع بداية 1925 سيحارب القوات الفرنسية بقيادة المارشال بيتان على رأس 200 ألف جندي والقوات الإسبانية بقيادة الجنرال بيرمو ريفييرا على رأس 450 ألف جندي. دامت الحرب سنة كاملة استعملت خلالها القوتان المحتلتان أسلحة كيماوية من غاز الخردل، فكانت الغلبة لهما. سلم عبدالكريم الخطابي نفسه كأسير حرب مقابل التوقف عن إمطار المدنيين بالأسلحة القذرة. لكن ذلك لم يحدث بل واصلت الطائرات قنبلة قرى الريف بطريقة انتقامية ووحشية، مات على أثرها أزيد من 150 ألفاً من المغاربة.

عاش محمد بن عبدالكريم الخطابي ما تبقى من حياته في المنفى إلى أن وافته المنية في القاهرة ليدفن في مقبرة الشهداء بالعباسية في مصر سنة 1963.



د. محمد عبد المطلب

اليوم العالمي للغة العربية

في عام 1973 أصدرت الجمعية العامة للأمم المتحدة في دورتها العشرين قراراً باعتماد اللغة العربية ضمن اللغات الرسمية المقررة في الجمعية العامة ولجانها الرئيسية، وفي عام 2010 قررت الاحتفال بالأيام الدولية للغات الرسمية الست المعتمدة لديها، وتبع ذلك أن أصدر المجلس التنفيذي لليونسكو قراراً بأن يكون يوم 18 من ديسمبر/كانون الأول من كل عام يوماً عالمياً للغة العربية.

ولا شك أن قرار الأمم المتحدة واليونسكو كانت له ركائزه من البعد التاريخي لهذه اللغة، بوصفها واحدة من أعرق اللغات السامية، وقد زاد هذا العمق التاريخي سمواً، نزول القرآن الكريم باللغة العربية، وهو ما امتن به الله على العرب في عشر آيات، في مثل قوله تعالى: «كتاب فصلت آياته قرآناً عربياً لقوم يعلمون» (فصلت 3).

وهذا العمق التاريخي والتكريم السماوي انضاف إليه اتساع مساحة المتعاملين بالعربية إلى ما يقرب من أربعمئة وخمسين مليون نسمة يعيشون في العالم العربي، والدول المجاورة، وكثير منهم ينتشرون في كل بقاع الأرض شرقاً وغرباً.

ويتسع انتشار العربية - على نحو من الأنحاء - عندما نتابع علاقتها بالمسلمين في كل أنحاء العالم، وعددهم يقرب من المليار ونصف المليار نسمة، إذ إن صلاتهم تحتاج إلى بعض الكلمات والجمل العربية، وهو ما يحرضهم على الإلمام بهذه اللغة التي نزل بها القرآن الكريم، فضلاً عن أن هذه اللغة تؤدى بها كثير من الشعائر الكنسية المسيحية.

والحق أن الشعر كان الأسبق في الاحتفاء باللغة العربية، لأن الشعر هو فنها الأول، وتزداد عناية الشعر باللغة عند إحساسه بالمخاطر التي تحيط بها، أو التي تتعرض لها، أو ظهور المنافسات من اللغات الأخرى، ذلك أن الحفاظ على اللغة، هو حفاظ على الهوية، وحفاظ على العمق التاريخي والثقافي للأمة العربية.

وقد كانت نظرة الشعراء القدامى للغة نظرة إعلاء، ومن ثم كان اعتزازهم بصيانتها من اللحن، يقول الشاعر (سويد اليشكري) الذي عاش الجاهلية والإسلام، تـ 60 هـ:

فإن في المجد همّاتي وفي لغتي علويّة، ولساني غير لحان

وفي العصر الحديث يقول أحمد شوقي:

إن الذي ملأ اللغات محاسناً جعل الجمال وسره في الضاد

وينظر حافظ إبراهيم للغة بوصفها ركيزة التلاحم بين أبناء الأمة العربية، ويؤكد هذا التلاحم بين مصر والشام بقوله:

أم اللغات غداة الفخر أمهما وإن سألت عن الآباء فالعرب

وكان الشعراء حريصين على إحاطة العربية بالحب والحماية، يقول الشاعر الفلسطيني (إبراهيم طوقان)

حنوت على أم اللغات فصنتها وكنت لها الصرح المنيع الممردا

أما الشاعر اللبناني (شكيب أرسلان) فيذكر بفضل العربية على أبنائها في قوله:

أدركت في اللغة العرباء منزلة لها على كل فحل كل إدلال

وعندما تتعرض اللغة للخطر يسرع الشعراء منبهين أبناءها إلى ذلك الخطر، ويدقون أجراس الإنذار لإيقاظ الوعي بما تتعرض له الهوية القومية من مخاطر بضياع اللغة، يقول الشاعر اللبناني (سابا رزيق) 1889م منبهاً، وكأنه كان يخترق حاضره إلى المستقبل الذي تعيشه العربية اليوم:

أرى لغة الأجداد في عقر دارها تسام الأذى من كل أحمق أهوج

يطلقها أبناؤها وبناتها لخطب ولاء الأعجمي المدبج

ويحذر الشاعر المصري علي الجارم من ضياع اللغة بقوله:

وحببوا لغة العرب الفصاح لهم فإن في خذلانها للشرق خذلان

لقد جاءت نظرة الشاعر (سابا رزيق) مخترقة الزمن، لأن اللغة العربية تعيش اليوم مأزقاً يهددها بالضياع، فقد فشت العجمة، وانتشر اللحن، وأصبح الجهل بالعربية مجال فخر للمتمسحين بالحداثة والعولمة، ومن ثم يكون من الواجب علينا جميعاً أن نحول الاحتفال باليوم العالمي للغة العربية إلى سلوك منهجي لحمايتها، ووضعها في مكانها الصحيح من سلم القيم العلمية والتعليمية، فلا حضارة بلا لغة، ولا نهضة بلا لغة، ولا هوية بلا لغة.



عبدالوهاب الأنصاري

في خضم العواقب الوخيمة

توعَّدَ الرئيس الأميركي أوباما الرئيس السوري بشار الأسد بأن استخدام الأخير للأسلحة الكيماوية سوف يكون له عواقب وخيمة. وفي مقابلة مع الفنان محمد علي عبدالله في مجلة الدوحة «في هذا الخضم جاءت فكرة الدولة بإعادة سوق واقف في لحظة حاسمة وخطيرة، من أجل إيجاد توازن بين ما هو عالمي وما هو متعلق بالهوية الخاصة بنا». وبالرجوع إلى موضوع سوريا نشر موقع بي بي سي مقالة عنوانها «المعارضة السورية المسلحة: زخم قتالي وتكتيكات ناجحة». وفي موقع للإفتاء للشيخ محمد بن صالح العثيمين يسأل سائل عن حكم الصور الشمسية، ثم يسأل أحدهم في موقع آخر عن سر تسمية الصورة بالشمسية. فما معنى «وخيمة»، «خضم» و«زخم»، ولماذا نسمي الصور صوراً شمسية؟

فأما الوخم فأكثر ما يأتي مقروناً بالعواقب. وأن يكون الشخص أو الأمر وخيماً هو أن يكون ثقيلاً. ومن ذلك معنى التخمة: الاستثقال من الأكل، أي أن «لا يستمرأ» أو كما نقول الآن أن يكون الأكل «عسير الهضم».[أما التخوم فهي الحدود، وقد قيل أن لا مفرد لها، وقيل أن مفردها تخم - بفتح أو ضم التاء وتسكين الخاء، كما قيل أيضاً أن الكلمة هي «تخوم» بفتح التاء وهي مفردة].كما أن الأراضي (بمعنى البلدان) توصف بالوخامة: إما لأن «كلأها لا ينجع»، أو في حالة «لم يوافق سكنها أو هواؤها». خلاصة ما في القول إذن هي أن وعيد أوباما لبشار الأسد، بحسب عنوان المقالة وبحسب القواميس القديمة، هو أن لاستخدام الأسلحة الكيماوية عاقبةٌ ثقيلة!

أما الخضم (بكسر الخاء وفتح الضاد وتشديد الميم)، ضمن معانٍ أخرى، هو الجمع الكثير، فمعنى الكثرة هي الغالبة. فمن ذلك قولك «رجل مِخْضَمّ: مُوَسَّعٌ عليه من الدنيا»، و«الخِضَمُّ البحر لكثرة مائه وخيره»، حسب ما يورد لسان العرب.

ثم الزخم، بسكون الخاء، هو الدفع. ويبدو أن الكلمة كانت ترد بصيغة الفعل لدى القدماء: زَخَمه أي دفعه. «أما مشتقات زخم بفتح الخاء فهي متعلقة بالرائحة النتنة، خاصةً ما يتعلق بالطعام، وأحياناً باللحوم تحديداً».

لكن المعاني الحديثة لهذه الكلمات ليست تماماً مثل معانيها القديمة. فالعواقب الوخيمة كما يتبادر إلى ذهن العربي المعاصر هى العواقب الشديدة، الكارثية أو الفادحة (كما في وعيد أوباما لبشار). أما قديماً، ففي السيرة النبوية عندما قدم المهاجرون إلى المدينة «استوخموا» هواءها «ولم يوافق أمزجتهم، فمرض كثيرٌ منهم وضعفوا». وفي كتاب الطوسي «إن من أضله الله وأعمى قلبه استوخم الحق»، أي وجده ثقيلاً.

أما «الخضم»، كما يُتداول الآن، يعني «وسط المعمعة والأمور المتضاربة»، ولا تكاد تعني الكثرة. ولا تكاد تأتي إلا مسبوقة بحرف الجر «في». نظرةٌ سريعة إلى عناوين الكتب التالية تدل على ذلك: «في خضم التاريخ: أمين حسن»، «تحليل في خضم الأحداث: عزمي بشارة»، «في خضم الحياة: محمد عياش ملحم»، «في خضم الحرب اللبنانية: ريجينا صنيفر»، إلخ.

والزخم يعني إعطاء الأمر قوةً، فهو بمعنى العزم كما في الفيزياء. إلا أن الأولين أكثر ما استخدموا الكلمة بمعنى النتانة: «بضعة كأنها شحمٌ زَخِمٌ» (عيون الأخبار:الدينوري). أما في المصطلح الفيزيائي الحديث فالزخم هو كمية الحركة، وهو حاصل ضرب الكتلة في السرعة.

وأخيراً، فما سبب وصف الصورة الفوتوغرافية بالشمسية؟ السبب، على ما يبدو، هو أنه حوالي عام 1839 في بريطانيا لدى ظهور الكاميرا حار الناس في تسمية الصورة. فمنهم من اقترح كلمة فوتوجين، ومنهم من اقترح كلمة هليوغراف، أما التسمية التي فازت فكانت من وضع جون هيرشل، وهو عالم إنكليزي، والكلمة كانت «فوتوغراف» والتي تعني (التسجيل الضوئي). ومن الأسماء التي تم اقتراحها حينها أيضاً كلمة سن-برِنت (الطبعة أو الصورة الشمسية). فالصورة الشمسية كمسمىً، إذن، هو إما ترجمة للأخيرة، أو أنها ترجمة لهليوغراف، حيث أن «هليو» بادئةٌ يونانيةٌ تعني الشمس. ولسبب ما اقتصرت التسمية العربية، أي الصورة الشمسية، على الصور الشخصية، بمعنى الصور التي تري الوجه وتستخدم لأغراض التعريف الرسمية.




أحمد مرسي

أزمنة وشخوص في قاعة انتظار

القاهرة - فاطمة علي

في قاعة «مصر» بمنطقة الزمالك، ولشهر كامل، كان لجمهور التشكيل المصري مؤخراً موعد للاتصال المباشر مع أعمال الفنان المصري أحمد مرسي المقيم في نيويورك منذ ما يقرب من الأربعين عاماً.

وبأعمال تشكيلية هي ثمرة مسافات بعيدة فصلت بين الفنان ووطنه الأم، يقدم أحمد مرسي تجربة تشكيلية تؤسس لعالم من الأسرار الإنسانية المقتنصة في لحظات الشرود والغياب كما في أوقات التفكير العميق. وهي



تجربة لا تعتمد على الحكائية بل على استدعاء الماضي وجعل دهاليزه تطفو على الحاضر.

وبالرغم من غربته الطويلة وسط صيحات الحداثة الفنية بقيت مدينة الإسكندرية المحرك الخفي الذي ينعش ذاكرته الوجدانية.

ولأنه ترك الزمن في خلود الذكرى، فقد بدت أعماله مغلفة بالزمان فوق أرض لامكانية، لا تتحدد فيها الرؤى والأحلام بزمن التحقق والإنجاز، لذلك فهي أعمال لا تحكي قصة مكان أو زمان أو إنسان معين، بل هي حكاية وجود متحركة بين مكونات الطبيعة وفي نفس الوقت تبحث عن منبعها الدلالي في الأمكنة المجهولة بطبيعة صمتها وهلاميتها. وهكذا يتأسس سند هذه التجربة على إلقاء عناصرها المادية والفلسفية في الفراغ حيث تتم عملية تعطيل أو تخدير للزمن. كما للشخوص التي تبدو معلقة في الزمان والمكان أمكنتها الميتافيزيقية القصوى، وهي وإن كانت تؤدي مهمة الفصل بين قدرها الزماني والمكاني فإنها أقرب إلى محاكاة سيزيفية.

وكما ينتصر هذا التفكير الفني على سلطة الزمن، نجد في رؤية أحمد مرسي ومضات صوفية، أو فكرة يراها تأصل مشاعر الحلم والخوف والوحشة... وكلها قابلة لتتجمع في حالة ضعف أو حنين شديدين.

نجد هنا في مشاهد فارقة بين الحياة والموت التي يعكسها الطير العملاق







في لوحاته، وهو ينعق فوق رؤوس غرقى يناطحون الماء.. وأيضاً في انهزام الفارس وانكفاءته أعلى ظهر جواده..

وضمن لوحاته المعروضة: عازفة تشيللو أحمر تعزف داخل ماء بحر أزرق بلا موج يحلق فوق راسها طائران يشبهان الحورس.. ولوحة آدم أزرق اللون وحواء بجسدها الأحمر لحظة خروجها من ضلع آدم، ولوحة الصيد لرجل وامرأة توحد لونهما المشترك بين الأزرق والأخضر وقد حمل الرجل إلى المرأة سمكة عملاقة أمام خلفية بحرية اللون، ولوحة طبيعة صامتة لسمكتين حيتين في طبق انغرس إلى داخل ظهر أحدهما شوكة حادة حمراء اللون، ولوحة يتوسط شخوصها طائر أبيض وخلفه آخر أسود تعلو المشهد عين محدق شيطاني وسط همهمات الشخوص، ولوحة أخرى لفارس يمتطي حصانه وبيده آلة كمان وسط ترقب عيني الحصان وشرود عيني الفارس...

ومرسي في لوحاته متفلسف بقدر ما ينهل من الانثربولوجيا.. وشخوصه وكائناته شديدة التوجس، وتوحي إلى المتطلع إليها بالاغتراب والمعاناة أو أنها منسية وملقاة في الكون مصادفة. إنها رؤية تجبرنا على مساءلة غاياتها: هل أحمد مرسي يتجه بنا نحو الماضي أو هو فنان باحث عن زمن مفقود؟.







بمزيـج مـن الألم والبهجـة، وعبر مجموعة مـن الأعمال السـاخرة يدون الفنان التشكيلي المصري هاني راشد في معرضه «أساحبي» الذي أقامه مؤخراً بقاعة «مشربية» بالقاهرة أحداث الثورة المصرية.

هاني راشد:

هناك ما يجعلني أبدِّد اللوحة

القاهرة- ياسر سلطان

الأعمال التي عرضها راشد في هذا المعرض تبدو قريبة الشبه بفن القصص المصورة «كوميكس»، فهو يروي أبرز الأحداث والوقائع والسجالات المؤثرة في المشهد المصري خلال العامين الماضيين. أما بطل الحكايات التي يرويها فهو إحدى الشخصيات الكاريكاتيرية المرسومة والتي يتم تداولها بكثافة بين مستخدمي مواقع التواصل الاجتماعي في مصر، وهي شخصية «أساحبي» تلك الشخصية الغامضة ذات الملامح الآسيوية والتي يشير اسمها إلى أحد الكلمات العامية الساخرة التي يستخدمها شباب الأحياء الفقيرة فيما بينهم. وكانت هذه التسمية قد أخذت في الانتشار عبر مواقع التواصل الاجتماعي.

ظهرت شخصية «أساحبي» مع الثورة المصرية وعاصرت أيامها، وكانت طرفاً في كثير من السجالات التي واكبت معظم الأحداث التي مرت بها الثورة. وهي شخصية مثيرة، تتمتع بقدرة على التحول والتلون، فهي أداة طيعة في أيدي جميع التيارات السياسية، يستخدمونها في الهجوم على منافسيهم، أو للاعتراض على أمر ما بطريقة ساخرة، الأمر الذي جعل منها مادة دسمة للعديد من الصفحات الموجودة على موقع التواصل الاجتماعي فيسبوك.

وإلى جانب توظيفه شخصية «أساحبي» قدم هاني راشد في معرضه العديد من اللوحات الساخرة اعتماداً على التعليقات المكتوبة، أو المفارقات المتناقضة المرتبطة بعدد من الأحداث الهامة التي مازالت عالقة بأذهان الجماهير.

معرض «أساحبي» في رأي هاني

راشد هو تسجيل لأحداث الثورة بداية من الفترة التي سبقت التنحي، إلى فترة حكم الإخوان بقيادة مرسي، مروراً بفترة الحكم العسكري. فخلال هذه المراحل الثلاث وقعت أحداث كثيرة اتسم معظمها بالدموية والشراسة في تعامل قوات الأمن والجيش مع المحتجين، كأحداث ماسبيرو ومجلس الوزراء ومحمد محمود، وأحداث بورسعيد، وغيرها من الأحداث والوقائع الأخرى.. والأعمال الأخيرة مستوحاة من صفحات الفيسبوك، فهي الشبكة الأشهر لدى المصريين، والتي ساعدت على حشد الناس، ومثلت وسيلة مثالية للتواصل والتعبير عن الرأي. وكانت السخرية هي أنسب الطرق في التعبير وأكثرها شيوعاً، خاصة في ظل الأحداث العنيفة التي مرت بها الثورة المصرية منذ انطلاقها، فقد لجأ الناس إلى الحديث في السياسة على الفيسبوك ومواقع التواصل الاجتماعي الأخرى، وظهرت في خضم ذلك شخصية «أساحبي»، هذه الشخصية المرسومة التي تتصف بالغرابة، وهي شخصية ثعبانية متحولة ليس لها مبدأ، فهي مع الإخوان حيناً ومع الثوار حيناً آخر، وفي أحيان أيضاً تجدها مع الفلول أو المدافعين عن النظام السابق.



هذه السمات التي تتصف بها شخصية «أساحبي» جعلت هاني راشد يفكر في استخدامها في معرضه الجديد الذي يأتي مواكباً للعديد من الأحداث التي مرت بها مصر.

الفنان هاني راشد من مواليد عام 1975، وهو يعيش ويعمل في القاهرة، ويعتمد في أعماله عادة على الفوتوغرافيا والصور المطبوعة.. يعيد صياغتها ويتدخل في سياقها عن طريق اللون والتركيب والتوليف بين العناصر المختلفة ليشكل عالماً مثيراً يجمع فيه بين الدهشة والمتعة البصرية.

يأتي معرض «أساحبي» بعد معرضه المثير الذي أقامه قبل عام في مركز الجزيرة للفنون بالقاهرة تحت عنوان «الثلج الأسود»، لكن الجديد في معرضه الأخير هو تبديده وتشويهه للوحاته، حيث عرضها وهي ملطخة بلون أسود قاتم.

لقد قام راشد بتشويه أعماله المعروضة عن عمد، وعرض إلى جانبها صوراً، ولم يكتف بهذا فقد استبقى إحدى اللوحات ذات الحجم الكبير على حالها، وقام بتشويهها أمام جمهور المعرض.

غير أن الأمر لم يكن من قبيل الاستعراض بقدر ما كان رسالة أراد توجيهها لنفسه وللآخرين، هو تحد لذاته كما يقول، ورغبة منه في البدء من جديد. لقد فعل بأعماله كما تفعل الثورات بالأنظمة، أطاح بها كي يعيد بناءها من جديد.





الرسام الإيراني آيدين أغداشلو:

إحياء الجمال في موته

ترجمة - سمية آقاجاني ويدالله ملايري

يعدّ آيدين آغداشلو (من مواليد عام 1940)، من أبرز الرسامين الإيرانيين في العقود الأخيرة. ساهم في نشاطات متنوعة قبل الثورة الإسلامية، فقام بجمع المخطوطات وتدشين متحفين «رضا عباسي» و«فنون طهران المعاصرة» والتدريس في الجامعة، لكنه كرس حياته بعد الثورة للرسم وأنجز مجموعات «ذكريات التحطيم» و«أعوام النار والثلج» و«شفاعة الملائكة». ونشر آغداشلو اثني عشر كتاباً وأكثر من مئة مقال في الرسم والسينما والفنون الإيرانية الإسلامية والفنون الغربية. إن تحطيم الجمال من أهم السمات التي تتميز بها لوحات آيدين آغداشلو، حيث يعرض فيها الفنان الماضي الجميل من خلال خدشه وتحطيمه. ونتعرف هنا في الحوار الذي أجرته «مرجان صائبي» ونشرته مجلة «تجربة» الإيرانية في ديسمبر 2012، على عالم آغداشلو ودوافعه لتحطيم الجمال في أعماله.

لثيمة الموت حضور بارز في معظم أعمالك. هل خطرت هذه الثيمة ببالك حين كنت شاباً؟

- في الحقيقة استوحيت معظم الرسوم التي أبدعتها طوال خمسين عاماً من فكرة الموت. خطرت فكرة الموت ببالي منذ شبابي، ورسمت لوحات عديدة في مجموعتي «ذكريات التحطيم» و«أعوام النار والثلج». وتشير هذه الرسوم كلها إلى فكرة «العدم» و«التحطيم». عرضت في أول معرض أقمته عام 1975 حين كنت في الثلاثين من عمري، لوحات تتناول موضوع «ذكريات التحطيم».

كيف تكونت فكرة الموت لديك؟

- تكونت الفكرة تدريجياً ولم تكن نتيجة انطباع خاص. اندمجت فكرة الموت بنظرتي إلى الكون منذ الشباب، لأن الموت من أكثر الظواهر حتمية في الحياة. إن الموت محتوم ولكن الولادة ليست محتومة. كانت ظاهرة الموت تخيفني، لأنني أدري أن كل ما أتأمل فيه في الحياة سيموت دون شك،ولا فرق في ذلك بين جبل ونبتة صغيرة خضراء. على أية حال، إن فكرة الموت كانت من ثوابتي الفكرية ولم تكن فكرة فلسفية بحتة، فالموت يتمثل في مشاهدة أشياء حولنا يتغير شكلها دائماً وفي أشخاص نحبهم فيموتونِ ويغيبون. تكونت فكرة الموت لديَ من خلال نظرتي الفضولية إلى الكون وتأمّله وبما أنني أتحدّث عبر اللوحة فانعكست الفكرة في رسومي. تشكلت بدايات التفكير في الموت حين كنت في الثلاثين من عمري ولكن الفكرة واصلت حضورها في معظم أعمالي.

يقول نيتشه: إن الفن هو الحل الوحيد لهروب الإنسان من العبث. هل اخترت الفن لأنه ينقذك من العبث؟



- طبعا. يعرض معظم أعمالي تحطم الأشياء والمعالم الفنية الجميلة، ولكن حياتي عملية معكوسة للوحاتي، إنّ الأشياء في لوحاتي متحطمة ومكسورة ومتجهة نحو العدم، لكنني لن أكسر شيئاً في حياتي ولكوني مرمّماً أقوم بصيانة الأعمال الفنية، أحاول أن أمنح حياة جديدة للأشياء التي تتجه نحو الموت. فأعيد للأشياء حياتها الماضية التي تعني ذروة جمالها وهيبتها.

يعني أنك تعاني من مفارقة؟

- تـذكـر المـشاهـدة الإنـسان بيوم القـيامـة. إن الـمـوت يـهـدد كل شيء لكنّنا نؤجّله من خلال ترميم الأشياء وصيانتها. حين أرمّـم إنـاء فخارياً أو مخطوطة، أحاول تأجيل موتهما. على أية حال، لايبذل الإنسان جهداً إلا بعد المشاهدة. إذن إنني أرى الموت وأجسّده في أعمالي، فأتحسّر على تحطم إناء خزفي عمره ألف سنة. في الحقيقة أنني أوعّي المتلقي برسمي الإنـاء المكسور ليمنع التحطيم. أنا في الحقيقة أشرك الآخرين في قلقي وحزني وحسرتي على تحطم الحياة في الأشياء والإنسان. أبذل كل ما أملك من الجهد كي أمنع الموت وأؤجّله، فعرض الموت في أعمالي مسعى لتأجيل الموت.

المدهـش فـي أعمالـك أنّهـا لا تخضع للانتماء إلـى مرحلة زمنية خاصّة، على سبيل المثال، عرضت مجموعـة «ذكريـات التحطيم» عام 1975، ثـمّ عرضـت مؤخراً لوحات تنتمي إلى هذه المجموعة.

- صحيح. بإمكاننا أن نجد مراحل زمنية في أعمالي لكنّها ليست خاضعة تماماً للتوالي الزمني. يعني لا تنتهي فترة كي تبدأ فترة أخرى. في مرحلة من مـراحـل حـيـاتـي كـنت مهجوساً بتحطيم الرسوم التي أبدعتْ في القرن الـخـامـس عشر وعـصـر النهضة في أوروبا، فرسمت لوحات تعرض أنصاف الوجوه، وحطّمت تلك الأنصاف، ومن هنا بدأتْ مجموعة «ذكريات التحطيم» باللوحات التي رسمتْ في عصر النهضة في إيطاليا وتحديداً لوحات «ساندرو بوتيتشيلي».

تـعـود المـراحـل المـوازيــة فــي رسـومك إلــى تفاسـيرك الموازية للجمـال ومعالمـه، ولا تـعـود إلــى فكرة الموت نفسها؟

- كلامك صحيح تماماً. لو اكتشفتُ جمالاً جديداً توجّهت نحوه. على سبيل الـمـثـال، وجـدت فـي الآونــة الأخـيـرة أوعية خزفية يقال لها «أوعية المينا»، وقد رسمتُ على هـذه الأوعية نقوش يرجع تاريخها إلـى مـا قبل ثمانمئة سنة فـي مدينتي «كـاشـان» و«ري» Rey (الإيرانيتين)، كما رسمت أواني سيراميكية مكسورة ذات قيمة عالية. في الحقيقة أحيت الأوعـيـة الأثـريـة إعجابي بالأشياء الثمينة واهتممت بها وأغرمت بها ومعظم رسومي حاليا هي السيراميك الذي تم صنعها في العصرين السلجوقي والإيلخاني. هذه هواجسي التي تزداد تارة وتضعف تارة أخرى.

ما هي الانطباعات التي تركتها ظروفنا الاجتماعية في نظرتك إلى التراث الفنّي الإيراني؟

> الموت يهدر كل شيء لكننا نؤجله بالترميم والصيانة

- كـنـت أحــبّ الـفـنـون الإيـرانـيـة والإسلامية قبل الثورة الإسلامية، غير أنّي شعرت أنّه من الممكن لي أن أبحث عن مثيل وبديل للجمال الذي كنت أراه في الفنّ الغربي الذي كنت مغرماً به، فبدأت بالرسم وأعجبت بالنتيجة. في الحقيقة، كان اهتمامي بالفنون الإيرانية له جذور شخصية قبل أن يكون له جذور اجتماعية.

غرفة نوم أمي كانت من أقدم النماذج التي رسمتها عام 1980. كانت الغرفة بـاردة هادئة وبسيطة فرسمتُ على بابها ملاكاً مقلوباً، ومن هنا بدأت برسم مجموعة «شفاعة الملائكة». كان الملاك المقلوب غـارقـاً فـي الألــوان والنهب، فيدفئ جماله الغرفة الباردة.

هل فكّرت بإبداع مجموعة «أعوام النار والثلج» في المرحلة التي خطرتْ ببالك مجموعة «ذكريات التحطيم»؟

- خطرت فكرة مجموعة «أعوام النار والثلج» إثر إنجاز مجموعة «ذكريات التحطيم» بمدّة قصيرة في عام 1976. تبحث مجموعة «أعـوام النار والثلج» عن المفارقات في العالم الـذي نعيش فيه. مثله مثل النار والثلج. تعرض أول رسـوم المجموعة أشخاصاً بـرؤوس خشبية يتصورون أن لهم مكانة رفيعة في المجتمع لكن أوضاعهم الراهنة لا تنسجم مع خلفياتهم ورسموا في غالب الأحـيـان فـي خلفية بـاردة ثلجية أو يحدث لهم ما لاينتبهون إليه.

إذا ألقينا نظرة بانورامية على المراحل المختلفة لخلق لوحاتك، هل يمكننا القول إن هذه لوحات مجموعة «ذكريات التحطيم» أقرب منك مقارنة إلى مجموعاتك الأخرى؟

- إن «ذكـريـات التحطيم» وأيضاً مجموعة «شـفـاعـة الـمـلائـكـة» التي أنجزتها خـلال عشرين عاماً قريبتان مني جداً. فتعرض «شفاعة الملائكة» أشخاصاً واقفين وحيدين يشعرون بالغربة ويصبغ غربتهم وبؤسهم ملاك زاهي الألوان بألوان زاهية مثل ذهبي وكحلي وأخضر وأحمر.



38 عاماً على رحيل أم كلثوم، ومازالت في قلوب الناس متجدرة ومؤنسة لعواطفهم وأشواقهم. في ذكرى رحيلها هذا الشهر ومن خارج التناولات العربية للظاهرة الكلثومية، نقدم هذه الترجمة التي تضيء جوانب فنية هامة من مسيرة سيدة الطرب العربي.

سيدة «الحب كله»

شتيفاني جزيل

تقديم وترجمة : نيفين فائق

برلين

في عام 1998 نشرت في ألمانيا الطبعة الأولى من كتاب «أم كلثوم - شخصية المغنية المصرية وفتنتها»، الذي أعيد طبعه نظراً لقدرته على تقديم أم كلثوم لمواطني الثقافة الألمانية الذين وعلى عكس الفرنسيين والبريطانيين كانوا يكتشفون أم كلثوم للمرة الأولى.

الكتاب يمكن تصنيفه ضمن دراسات النقد الثقافي، وهو من تأليف شتيفاني جزيل، وهي باحثة ألمانية من مواليد 1968، درست العربية في قسم الدراسات الإسلامية بجامعة كولون، وعاشت فترة في القاهرة وتمكنت من جمع مادة فريدة من عدة أرشيفات موثقة وشفاهية رسمت من خلالها صورة لـ «كوكب الشرق» إذ يتناول الكتاب تجربة أم كلثوم في السياق الاجتماعي والسياسي الذي مر به المجتمع المصري في القرن العشرين ورحلة صعودها، لتصبح أهم مغنية عربية على الإطلاق يكاد حضورها يقارب الأسطورة.

يركز هنا المقال على ترجمة بعض ما جاء في الفصل الثالث من كتاب شتيفاني جزيل الذي يتناول اللغة بوصفها عنصراً أساسياً من عناصر الثقافة العربية، وكيفية تعامل أم كلثوم معها وتقديرها لقيمتها، وهو ما كان بالنسبة للعرب أحد أبرز سمات نجاحاتها، لذلك اهتم الباحثون العرب والأجانب بدراسة العناصر اللغوية التي تضمنتها أغنياتها، وقد ركزنا هنا على ما تعرضه الكاتبة من أفكار حول أهم الدراسات النقدية التي تناولت هذا الموضوع من جوانب متعددة.

في قلب حركة الإحياء

طالت حركة البعث والإحياء الأدبية التي بدأت منذ القرن التاسع عشر الغناء العربي أيضاً، لكونه وثيق الصلة بالشعر، وكان الشيخ أبو العلا محمد المعلم الأول لأم كلثوم أحد رواد الموسيقى العربية خلال تلك الفترة وكانت وريثته «ثومة» فخورة بالأصول التقليدية لفنها، وقد اعتبرت القرآن معلمها الأول.

لقد كانت تلاوة القرآن في الكتّاب وحفظ القصائد والتواشيح الدينية في سنوات طفولتها وقت أن بدأت في دلتا مصر تدريباً جيداً جداً ميزها عن غيرها من المغنيات. في وقت كانت تلاوة القرآن فيه أمراً ضرورياً لتحسين مخارج الألفاظ والقدرة على التعبير، وكلاهما أساسيان لغناء القصيدة الذي لا يكفي لإجادته الصوت الجميل وحده.

يشار إلى فن إجادة تلاوة القرآن

اللوحات للفنان المصري الأرميني: شانت أفيديسيان

ومعرفة أنماط التلاوة التقليدية بعملية «تصوير المعنى» بقصد التركيز على المعنى من خلال الأداء الصوتي، ومن المثير للانتباه عند قراءة آراء الجمهور الأولى المتاحة لنا أن نعرف أن أم كلثوم أتت في المرتبة الثالثة، مع أنها جاءت في الثانية من حيث جودة الصوت.

كما نعرف أن «كوكب الشرق» كما توصف في أدبيات ثقافتها، بدأت مشوارها الفني في القاهرة بالقصائد التقليدية، لاسيما الأعمال التي أنجزها الشيخ أبو العلا، ورغم تطور برنامجها الغنائي بحيث إنه سرعان ما واكب القوالب الغنائية الحديثة فقد حرصت كذلك على أن تغني قصيدة في العام الواحد على الأقل، وكانت تقول إنها فخورة بغناء القصائد - خاصة الدينية وتعتبرها من أسس الغناء العربي.

عندما غنت أم كلثوم في حفل أقامه الشاعر أحمد شوقي وجمع بعض الكتاب والموسيقيين، بحث عنها أمير الشعراء في اليوم التالي وأهداها قصيدته الدينية «سلوا كؤوس الطلا» لتغنيها، موضحاً أن أم كلثوم كانت مصدر إلهام له، حدث ذلك في وقت كان شعر شوقي في حياته مفهوماً فقط للنخبة المتعلمة، بينما استطاعت هي بأدائها الغنائي أن تصل بهذه القصائد لجموع الشعب. فصار - ما كان بالنسبة لهم أشبه بطلاسم السحرة واضحاً وجلياً حين استطاعت بغنائها تصوير معانيه، ومن ثم ينسب لها الفضل الأكبر لإحياء القصيدة العربية بطابعها التقليدي الأصيل واستعادة علاقتها بالموسيقى الشرقية.

في العام 1926 كتبت مجلة المسرح: «أم كلثوم تبدأ حيث ينتهي آخرون، حيث يتجلى تفوقها في قوة صوتها ووضوح تعبيرها وصفائه، فضلاً عن جمال أدائها، وشدة حساسيتها تجاه ما تغنيه، فهي شخصية استثنائية كما يتجلى في اختيارها المميز للقصائد القديمة والحديثة التي تخلق بجمال أسلوبها حالة من الإبهار. يقول أحمد رامي إن أم كلثوم أخذته من الشعر إلى الزجل، حيث طلبت منه أن يكتب لها شعراً عامياً حديثاً ذا مستوى فني رفيع، لأن نصوص قصائدها القديمة المكتوبة بالفصحى يصعب على قطاع من الجمهور فهمها، ولأن نصوص «الطقاطيق» التي تؤثر على مبيعات الأسطوانات غالباً ما تتسم بالتفاهة. فقد وحد رامي الشعر مع الزجل في نسيج متفرد وبدأ مع أم كلثوم مرحلة فن «المونولوج» الذي كان يقدم من قبل أساساً في الأعمال المسرحية. ومن ثم جاءت مونولوجاته التي كتبها لأم كلثوم على شكل تعبير فردي مطول عن أفكار ومشاعر ذاتية واتسمت بتصوير شعري مبدع قدم باللغة العامية، وكانت مفردات نصوصه مألوفة، وإن كانت أرقى من لغة الشارع الصرفة، إلا أن بنيتها كانت أقرب إلى الشاعرية الرومانسية منها إلى اللغة اليومية، كما كانت صورها البلاغية أقرب إلى الشعرية أيضاً. وعلى عكس القصيدة التقليدية التي يشكل كل بيت فيها وحدة عضوية مستقلة، جاءت أبيات المونولوج في معانيها أكثر ارتباطاً ببعضها البعض. وقد قابل زجل الرومانسي رامي في الثلاثينيات زجل بيرم التونسي (1893 - 1961)، الذي كتب لأم كلثوم منذ بداية الأربعينيات شعراً عامياً خالصاً يخاطب ذوق جماهير الطبقات الوسطى والدنيا، وقد عبر شعره عن الهموم اليومية لكثير من المصريين البسطاء. وكان هذا التنوع في برنامج أم كلثوم الغنائي أحد مظاهر التحول الذي شهده المجتمع المصري بشكل عام. فمنذ عام 1939 تعرض المصريون لما يعتبره الكثيرون حرباً أوروبية، (الحرب العالمية الثانية) لذلك رحب الشعب الذي عانى من أثر تلك الحرب بالموضوعات الجديدة التي غنتها وكانت تمس الواقع بحيث كادت الموضوعات الرومانسية التي انتشرت في الثلاثينيات أن تختفي عن المشهد.

في «سلوا كؤوس الطلا» نقلت نخبوية شوقي إلى جموع الشعب. وأحمد رامي من الشعر إلى الزجل

سيدة الغناء ضد الركود

وسوف نقدم عرضاً موجزاً لمختلف الأنواع الموسيقية لاسيما التي ارتبطت بأم كلثوم، فغالباً ما اتخذت هذه الأنواع لنفسها نفس الأسماء الفنية التي أطلقت على النصوص الأدبية التي كتبت بها، منها مثلاً القصيدة والمونولوج، كما غنت أم كلثوم أيضاً الأدوار التي اعتمدت على الشعر العاطفي غالباً باللهجة العامية. ويتكون الدور أساساً من مقطعين ومذهب تسبقها افتتاحية غنائية من الكورال ومقطع فردي من المطرب، وقد ساد هذا النوع الغنائي- الذي كان يتميز أساساً ببساطة موسيقاه - في القرن التاسع عشر حين طوره بعض المغنين المعروفين آنذاك، فقاموا بتقديمه بأساليب غنائية غاية في البراعة. وظلت أم كلثوم تقدم الأدوار حتى نهاية الثلاثينيات، ثم قدمت في الأربعينيات الطقاطيق، وهي نوع غنائي نشأ في القرن العشرين في مقابل الأدوار التي سبقته منذ بدايات القرن التاسع عشر. وكانت الطقطوقة تقسم إلى مذهب وأغصان، ويكون مضمونها عادة عاطفياً بسيطاً مباشراً من حيث الموسيقى والمعاني. كان حوالي ثلث ماغنته أم كلثوم في الثلاثينيات من نوع المونولوج أو الطقطوقة التي تميزت بقصرها فكانت هي الشكل الأنسب لتسجيلها على أسطوانات. أما أفلام أم كلثوم الغنائية فقد أسست لنوع فني جديد، ألا وهو فن الأغنيات، التي اختلفت بنيتها عن الأنواع الأخرى حيث تميزت بالمذهب أو وحدات تكرار أخرى وقدمت عناصر جديدة لنماذج التأليف الموسيقي العربي، وصارت الأغنية هي التوجه الرئيسي في برنامج أم كلثوم الغنائي، وفي الخمسينيات تنوع إنتاج أم كلثوم بين القصيدة والأغنية والأناشيد، إلا أن القصائد والأغنيات نادراً ما تضمنت مضامين وطنية بينما استخدمت الأناشيد لذلك الغرض بلا استثناء تقريباً.

واهتمت أم كلثوم دائماً بالبحث عن نصوص جديدة لأغانيها، فقرأت كل ما عهد به إليها الشعراء، وكانت كثيراً ما تتطلب بعض التعديلات على النص الذي يعجبها لأغراض تتعلق



بالمضمون الجمالي أو الأداء الغنائي أو بذوق الجمهور. ثم كانت تعطي النص للملحن الذي تراه مناسباً للنص من وجهة نظرها.

اتخذ الباحث الفرنسي فريدريك لاجرانج (اللغة نقطة ارتكاز لبحثه: «العامية المصرية في أغاني أم كلثوم»، وفي نهاية البحث يشير إلى ملاحظة هامة وهي نشوء منظومة كاملة من المفردات التي تتكرر في أغاني أم كلثوم العاطفية، وهي التي تشكل النسبة الأعلى في رصيدها الغنائي، ويشرح لاجرانج أن حالة الركود التي يعاني منها الغناء المصري اليوم قد تسببت في أن جزءاً كبيراً من الأغاني المصرية المعاصرة ليس سوى إعادة إنتاج لتلك المنظومة، وقد بدأ هذا الركود في الظهور حتى في بعض أغاني أم كلثوم الأخيرة، فقد تتضح بعض ملامح التنميط ليس فقط في مفردات الأغاني وإنما كذلك في بنائها، ويشير إلى الأسلوبين البلاغيين الأكثر شيوعاً في تطور الأغاني وهما الجناس والتضاد، مثل: «أصالح - أخاصم».

ويقسم لاجرانج الكلمات المتكررة إلى أربع مجموعات:

1. تعبيرات سلبية: وهي التي تعكس المعاناة والوحدة والفقد والقسوة.
2. تعبيرات إيجابية: وهي التي تعرض موضوعات الحب والحنان والقرب.
3. تعبيرات تشير بطريقة غير مباشرة إلى الـ «أنا» والـ «أنت» مثل «قلب» و«روح».
4. كلمات يمكن وصفها كأدوات لخلق «كليشيهات» ومنها «كأس» أو «شموع».

الصلاة من أجل مصر

أرادت أم كلثوم أن تحدث الغناء العربي بأن تنحاز لـ «الكلمة الحلوة» وأن تتحدى السائد بأداء غنائي لا يعتمد على الحركات الأنثوية الراقصة بل على اختيار الألحان الغنية، وقد أدركت أن عليها أن تتماشى مع روح العصر، لكنها وضعت دائماً نصب أعينها عند اختيار أغنياتها ذوقها الخاص في مقابل ذوق الجمهور، فكانت تراعي دائماً نوعية الجمهور التي تتوجه إليها بالغناء، بالتالي أخذت في الاعتبار تعديل برنامجها الغنائي ليتناسب مع طبيعة الجمهور الجديد الذي ظهر بعد الحرب العالمية الثانية، والذي تكون من طبقات اجتماعية أدنى اغتنت بسبب التجارة والاستيراد أثناء الحرب، فاعتمدت في اختيار أغانيها على كلمات أكثر شعبوية أقرب إلى اللغة العامية كما استخدمها بيرم التونسي، كما أحجمت عن الأغنيات القصيرة لأنه في ثلاث إلى خمس دقائق لا يمكن للمؤلف أن يهب النص مضموناً دالاً ولا للملحن أن يخلق جملة موسيقية متكاملة.

ومن ناحية أخرى كانت أم كلثوم تحب الأغنيات الدينية والوطنية، وتغني الأخيرة كأنها تصلي من أجل مصر، ومنها: «طوف وشوف» و«مصر التي في خاطري وفي فمي» وغيرهما. ومن خلال الغناء الوطني والديني اكتسبت أم كلثوم دوراً آخر إضافة إلى دورها كمغنية.

وفي أواخر الستينيات غنت «ثومة» أيضاً الكثير من كلمات مؤلفين غير مصريين، رغم تنوع رصيدها الغنائي الهائل - لإجادتها معظم ألوان فنون الغناء العربي - إلا أن انطباعاً بالتماثل بين أغنياتها يتكون أحياناً عند الاستماع إليها، وهو ما قد يرجع إلى نبرة صوتها المميزة أو استخدامها تقنيات صوتية خاصة تتكرر في أدائها الغنائي بشكل



ملحوظ، ولكن الأرجح أن ذلك راجع بالأساس لشخصية أم كلثوم التي طغت بحضورها - مثلاً عن طريق حرصها على التزام الوقار مع البساطة في اختيار نصوص أغانيها - وذلك خلال كل مراحل خلق الأغنية.

ويمكن تقسيم موضوعات أغانيها إلى ثلاثة موضوعات رئيسية وهي: الأغاني العاطفية، والدينية، والوطنية، بينما يربط الحب كل الموضوعات الثلاثة، فبينما هو العنصر الرئيسي لمضمون الأغاني العاطفية، إلا أن المحبة للوطن أو للرئيس جمال عبد الناصر هي أيضاً محور نصوص أغانيها الوطنية، كما أن المحبة لله ورسوله هي موضوع أغانيها الدينية.

الأغاني العاطفية

تدور النسبة الأكبر من الأغاني التي قدمتها أم كلثوم خلال مشوارها الفني حتى نهايته حول موضوع العاطفة الإنسانية، ويذكر سليم نصيب على لسان أحمد رامي قوله: «إن قصة حب تكونت وامتدت في أنحاء البلاد من خلال كلماتي وصوتها» ما هي قصة هذا الحب؟

تتناول الباحثة الفرنسية ميريي تييش - لوبيه «الحب في أغاني أم كلثوم»، وتشير إلى أن موضوع الفراق و«بكاء الأطلال» - الذي تعود جذوره إلى تقاليد الشعر الجاهلي - كان بمثابة مكون رئيسي تعمق واتسع استخدامه في أغاني أم كلثوم، وتعتقد تييش - لوبيه أن النسيب (النَّسيب هو: رَقيقُ الشِّعْر في النساء) الذي انعَزل عن القصيدة وتراجع لحساب التعبير عن ألم الفراق قد ولّد ما يمكن أن نسميه «أغنية المعاناة».معتبرة أن ما قدمته أم كلثوم في قصائدها المغناة ليس مجرد إعادة إنتاج لذلك الإرث التقليدي، بل هو بمثابة صياغة جديدة لتلك القوالب الجامدة لتقديمها بأسلوب أكثر مرونة.

تمثل أغاني أم كلثوم العاطفية حوالي 78 % من رصيدها الغنائي، من بينها 80 أغنية تدور حول موضوع فراق الأحبة و«بكاء الأطلال» (بمعنى آخر 35.5 % من مجمل الأغاني العاطفية) و46 منها هي محور دراسة تييش - لوبيه. برغم تعددية موضوعات أعمال أم كلثوم إلا أن تييش - لوبيه تشير إلى اتجاهين غالبين على موضوع الفراق في مجمل أعمالها، بل وفي تاريخ الغناء المصري عموما: فراق يشوبه اليأس والاستسلام لمحبوب قاس ظالم يخضع له المحب في ذل وألم، فتكون «ثومة» هنا هي «الضحية». وفراق يصحبه شعور بالسلوان أو التمرد، وفيه يكون على المحبوب ذي القلب القاسي أن يدرك ويلات الفراق، وهنا تكون أم كلثوم «الثورية».

يعد الاتجاه الأول هو الغالب على معظم أغاني «سيدة الغناء العربي» (31 من 46 قصيدة) وهو واضح في مشوارها الفني منذ الثلاثينيات حتى الستينيات. أما الاتجاه الثاني فيغلب على موضوعات 15 من القصائد الأخرى موضوع البحث، ست منها في الستينيات والسبعينيات. كتب رامي من بينها ست قصائد، وبيرم التونسي اثنتين، أما البقية فهي موزعة بين شعراء الجيل التالي.

حين صرخ رامي «يا ظالمني»

أما شعر رامي الذي تناول لوعة الحب والفراق فيتميز بالسلبية والمعاناة المختارة، بل المحبذة وكانت مثالاً احتذى به الكثير من شعراء الجيل التالي. كما كان من خصائصه أيضاً المثالية والتجريد في وصف الحبيب. وجاء شعر بيرم التونسي في مقابل شعر رامي أقرب إلى تأملات عامة حول موضوع الحب، فاتسم المحبوب في شعره بصفات أقرب للصفات البشرية تفتح أفقاً أكثر رحابة لتحقق السعادة في الحب. أما الجيل التالي من الشعراء فقد تجنبوا روح الخضوع والسلبية في قصائدهم، فمنظور السعادة لم يكن ضيقاً عندهم، بل مثلوا حباً أكثر حداثة وواقعية.

وهناك العديد من الموتيفات التي تتكرر ومنها موضوعات الحنان أو الشفقة، والسهر الذي كان موضوعاً تكرر أيضاً بكثافة في الشعر العربي القديم، كما هو الحال أيضاً بالنسبة لموضوع الفراق وقسوة الحبيب وبكاء الأطلال والأمل



الذي يتولد من خلال السؤال عن حال المحبوب. ويظهر تصور مشاعر «اللوعة في الحب» لاسيما في سياق الشعر الحديث وذلك عندما تتماهى مشاعر الحب والألم، وتأتي السلوى في صور الطبيعة مثل العصفور الذي يشهد على المحبين، وتبادل الرسائل، وذكريات الأوقات السعيدة، والصبر، والأمل في اللقاء، والخيالات أو أنواع أخرى من الهذيان. يمكن أيضاً رصد عناصر متغيرة أخرى منها «الدمع» الذي قد يعبر عن المرارة أو العزاء، والمحيط أو «الآخرون» فمنهم العذال ومنهم المتعاطفون، وهناك «الفراق» الذي قد يكون سبب اللوعة من جهة أو يكون هو نفسه مصدر التحرر.

ومن الملاحظات الأكثر إثارة في بحث تيبش- لوبيه التركيز على العذاب في الحب وقوة التعبير عنه بشكل غير مسبوق في تقاليد الشعر العربي، فإن تحليل مشاعر العاشق الذي يعاني من الهجر ونفسية المتألم في الحب قد أضفت على كلمات أغاني أم كلثوم عمقاً عاطفياً يضعها ضمن الشعر الحديث المولع باستبطان المشاعر وصياغتها والذي يندمج بذلك في حراك أعمق مع تطور العواطف الإنسانية، فإن الإضافة الحقيقية للشعراء المحدثين إنما هي ذلك الوصف للفراق باعتباره نقطة تحول، وهو تصور أكثر واقعية، فهذا تصور لم يعرفه الشعر العربي التقليدي، وحتى أم كلثوم نفسها لم تعره اهتماما كبيراً مثلما فعلت مع الاتجاه الأول في تناول موضوع الفراق، ويتضح ذلك في ظهور هذا الاتجاه في مرحلة متأخرة من مشوارها الفني، وبالتالي يمكن تفسير هذا الاتجاه في أغانيها بأنه ميل للتجديد، إلا أن ذلك لا يمنعنا من ملاحظة بعض الكليشيهات الشاعرية العاطفية في مفردات مثل النار، والقمر، والكأس، والفؤاد، والروح، والعين.. وغيرها.

الغناء بصيغة المذكر

إن نصوص الأغاني التي غنتها أم كلثوم باللغة العربية الفصحى جاءت على شاكلة القصائد التقليدية متحدثة بصيغة المذكر، فالـ «أنا» و«الحبيب» كلاهما مذكر، وينطبق ذلك على الأشكال الغنائية الأخرى باستثناء الطقاطيق التي غنتها أم كلثوم حتى عام 1932 وفيها يخاطب «الأنا» المذكر محبوبة أنثى، وإن أمكن أحياناً يتم تفادي هذا بتحييد «الأنا» بأن يتم التعبير عن المحب الحزين مثلاً بأن «القلب حزين». وحتى اليوم يرتبط الغناء للمؤنث بشيء من الخلاعة أميل إلى إثارة الجمهور بشكل غير لائق. لذلك غنت أم كلثوم كأن رجلاً يحب رجلاً، وبما أن المقصود هنا ليس المثلية الجنسية بالتأكيد، يمكن الاتفاق على صيغة الشخص «المحايد» الذي يحب «محايداً» بذلك يمكن تصور مختلف تنويعات الأزواج المحبة في الكلثوميات العاطفية، أي أن معاني الشوق والعذاب في أغانيها ليست أشواق رجل أو عذابات امرأة إنما هي نموذج مجرد لتلك المشاعر الإنسانية التي قد يشعر بها المرء أياً كان جنسه. وفي كتابه (الهوى دون أهله)، دار الجديد/ بيروت 1990 يتحدث الكاتب السياسي حازم «صاغية» عن مفردات في أغاني أم كلثوم لا مذكرة ولا مؤنثة أو تحمل سماتهما معاً بأن تحمل معاني الحب بين الجنسين دون تحديد لخصائص جنس الحبيب أو المحبوب.

اتهمت بغياب الواقعية والفقر الثقافي في مقابل اهتمامها المفرط بالجمال الشعري بسحرية مطلقة

وتتكرر في عموم أغانيها الشكوى من حالة آنية وبخاصة في أغاني رامي التي عادة ما تختلط بتمجيد الماضي، والرغبة في العودة إلى زمن قد يعطي انطباعاً أنه لم يكن أبداً: فكأن السعادة في الحب لا توجد إلا في زمن مضى أما الحاضر فهو مليء بالأسى على الحب الضائع وبكاء أطلاله. وينكر لاجرانج أن أغاني رامي أقرب إلى نداء لحمامة أو لشخص لن ولم يكن.

تشير شتيفاني جزيل في هذا الفصل من كتابها أيضاً إلى بعض النقد اللاذع الموجه لأم كلثوم مثل ما كتبه اللبناني حازم صاغية عن غياب الواقعية تقريباً في كل أغنيات أم كلثوم، فبغض النظر عن المكان والزمان، فالرسائل التي تحملها أغانيها تكاد صياغتها تكون إلهية، خارج التاريخ، مطلقة وسحرية، دون أي تأثير واقعي، فلم يغب الغموض عن كثير من قصائدها، كما أن صورها السحرية تستمد حركتها من خلال أسلوب المقابلة وتبديل الكلمات، فمثلاً في قصيدة «أغداً ألقاك»: هذه الدنيا كتاب أنت فيه الفكر.. هذه الدنيا عيون أنت فيها النظر! في هذه الكلمات لا يوجد ذكر لا لزمان ولا لمكان ولا لأي إشارة للعلاقة مع الواقع. وقد ذهب أحد الباحثين - وهو مصطفى شلبي - إلى حد اتهام أغاني أم كلثوم بالفقر الثقافي، حيث قال إنه بينما تتميز أبيات قصائدها غالباً بشدة الجمال إلا أنها لا تنطوي في مضمونها على أي إضافة فيزيقية أو ميتافيزيقية حقيقية، بل اتهم أم كلثوم نفسها بالمساهمة في إفقار المشهد الشعري والعجيب - في رأيه - أن ذلك ربما يكون قد أسهم في تزايد نجاحاتها.





البؤساء وآنا كارنينا في فيلمين جديدين:

الأدب.. حين يتحول إلى موسيقى سينمائية!

عصام زكريا - القاهرة

اثنتان من كلاسيكيات فن الرواية ومن روائع القصص عبر العصور، لعلهما الأكثر تأثيراً في حياة شعوب اليوم. «البؤساء» للفرنسي فيكتور هوجو، و«آنا كارنينا» للروسي ليو تولستوي، كل منهما تحولت إلى فيلم هوليوودي ضخم الإنتاج، مرصع بألمع النجوم والنجمات، قام على إخراجه اثنان من الأسماء الكبيرة، ورشح كل منهما لعدد من جوائز الأوسكار الأخيرة.

أول ما يلفت الانتباه هو سر العودة إلى هاتين الروايتين العتيقتين، الأولى وهي «البؤساء» نشرت لأول مرة عام 1862، أي منذ قرن ونصف القرن بالتمام والكمال، والثانية بدأ نشرها بعد الأولى بحوالي عشر سنوات، عام 1873 على حلقات في إحدى الصحف، قبل أن تنشر كاملة في كتاب بعد ذلك بعدة سنوات. هل الأمر صدفة أم أن هناك خيطاً غير مرئي يصل بين النصف الثاني من القرن التاسع والربع الأول من القرن الحادي والعشرين؟

ثاني ما يلفت الانتباه هو المعالجة السينمائية لكلا الفيلمين، والتي تختلف تماماً عن معظم المعالجات السينمائية للروايات الأدبية القديمة. «البؤساء» فيلم موسيقي غنائي بالكامل، سمه «أوبرا» شعبية سينمائية إن أحببت. و«آنا كارنينا» فيلم في قالب مسرحي، تلعب فيه الموسيقى دوراً كبيراً، هو أشبه بـ«باليه» سينمائي، أو واحد من عروض المسرح التجريبي الحديث.

ثالث ما يلفت الانتباه هو أن الفيلمين من إنتاج إنجليزي، لاثنين من المخرجين الإنجليز، صاحب «البؤساء» هو توم هوبارد الحاصل على أوسكار أفضل فيلم ومخرج وممثل في العام الماضي عن فيلمه «خطبة الملك»، أما صاحب «آنا كارنينا» فهو جو رايت الذي حصلت أفلامه السابقة مثل «كبرياء وتحامل» و«التكفير» على عدد من ترشيحات وجوائز الأوسكار وغيرها. هل الإنجليز أكثر ولعاً بالأدب الكلاسيكي؟ وهل هم أكثر قدرة على تحويله إلى أفلام؟

رابع ما يلفت الانتباه هو كم وحجم النجوم الذين يقبلون على هذه النوعية من الأفلام الرصينة الثقيلة كما يهفو الظمآن إلى الماء العنب. لا يشغل بال الواحد منهم حجم دوره أو اسمه على الأفيش أو المبلغ الذي سيحصل عليه عن الدور. يكفي الإشارة إلى ممثلة واحدة هي آن هيثاواي، التي لعبت دور المرأة القطة في فيلم الحركة التجاري «صعود باتمان»، وهو دور وضعها على قائمة النساء الأكثر جاذبية والأعلى سعراً في عالم الأفلام، ولكنها في «البؤساء» ارتضت، بل أقبلت على، لعب دور «كوزيت»، وهو دور ثانوي قصير تقوم خلاله بحلق رأسها والظهور كفتاة هزيلة مريضة فقدت وزنها وبعض أسنانها.

في «آنا كارينينا» يقبل النجم جود لو، صاحب لقب الرجل الأكثر جاذبية، أن يلعب دور الزوج المسن المخدوع «أليكس كارينين» الذي تخونه زوجته «آنا» مع شاب صغير، ومن أجل الدور يغطي وجهه الوسيم بلحية ونظارة طبية ويحلق جزءاً من شعر رأسه ليبدو صاحب صلعة كبيرة.

رواية الثورة

في استطلاع عن أكثر الكتب التي أثّرت في حياة الفرنسيين جاءت رواية «البؤساء» في المركز الأول بفارق كبير. «البؤساء» هي رواية المأساة الإنسانية، التي تختلف تماماً عن مآسي أبطال الإغريق أو شكسبير، المأساة بمعنى البؤس لا التراجيديا، حيث العواطف الجياشة والدموع الغزيرة، لكنها أيضاً رواية الثورة الفرنسية بامتياز، ليس فقط لأنها تتحدث في جزء منها عن تمرد 1832 الذي يعد إحدى حلقات الثورة الفرنسية، ولكن لأن أحداثها بالكامل مبنية على نقد النظام الإقطاعي الملكي والنظم







الاجتماعية الظالمة التي تسمح بالتفاوت الاقتصادي الساحق بين الطبقات.

الطريف أن الرواية حين نشرها قوبلت باستهجان نقدي ملحوظ، ولكنها حققت شعبية كبيرة بين الجمهور، وتوالت طبعاتها وترجماتها إلى معظم لغات العالم، وفي العالم العربي قام الشاعر خليل مطران بترجمة بعض فصولها في الثلاثينيات، وصدرت طبعتها الكاملة التي تزيد على ألفي صفحة عام 1955 من ترجمة منير بعلبكي عن «دار العلم للملايين»، ومع ذلك فإن الترجمات المختصرة بشدة للرواية هي الأكثر ذيوعاً في العالم العربي. ومثلما حدث في بلاد كثيرة ظهرت الرواية في عدد من الأفلام الفرنسية والعالمية وأيضاً المصرية، لعل أشهرها فيلمان حملا نفس الاسم: الأول من إخراج كمال سليم عام 1942، والثاني من إخراج عاطف سالم وبطولة فريد شوقي عام 1978.

الفيلم الجديد مع ذلك ليس اقتباساً من الرواية، ولكنه معالجة سينمائية لمسرحية موسيقية شهيرة تعرض على مسارح لندن والعالم منذ عام 1985.

الطريف أيضاً أن المسرحية بدأت في فرنسا قبل ذلك بعدة أعوام، حيث لاقت نجاحاً محدوداً، ولكن طبعتها بالإنجليزية أثارت جنون الجماهير بالرغم من أن النقاد استقبلوها أيضاً ببرود شديد.. وهو نفس ما حدث مع الفيلم الجديد الذي حقق إيرادات هائلة واستقبالاً نقدياً متوسطاً!

يلعب شخصية جان فالجان الشهيرة نجم الحركة وبطل سلسلة أفلام X Men هيو جاكمان، بينما يلعب دور غريمه اللدود المفتش جافير الممثل راسل كرو. المدهش ليس فقط أن الممثلين هم الذين يغنون بأصواتهم في الفيلم، ولكن لأول مرة في تاريخ السينما الغنائية يقوم الممثلون بالغناء مباشرة أمام الكاميرا، وليس في استوديو للصوت!!

المدهش أيضاً في الفيلم هو عنصر التصوير الذي نزع عن العمل كلا من لغته الأدبية والمسرحية وحوله إلى نوع من السينما الخالصة.

.. ورواية المرأة

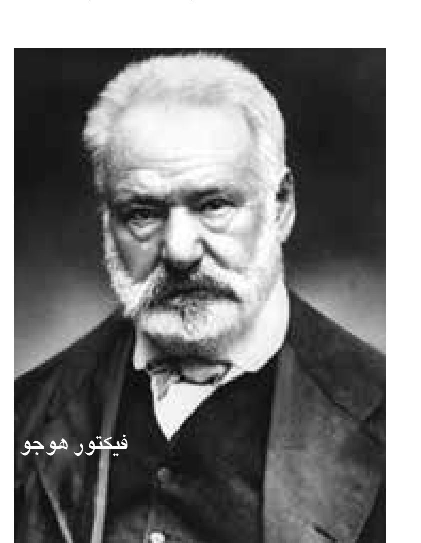
إذا كانت «البؤساء» هي الرواية الأشهر بين الجماهير، فإن «آنا كارينينا» هي الرواية الأفضل في تاريخ الأدب، وفقاً لكثير من استطلاعات الرأي بين المتخصصين. هي درة أعمال ليو تولستوي والأدب الروسي الكلاسيكي، وأيضاً واحدة من أكثر الروايات تحولاً إلى أفلام، ومن أشهرها الفيلم الأميركي الذي لعبت بطولته الأسطورة جريتا جاربو، وفي مصر فيلم «نهر الحب» الذي أخرجه عز الدين ذو الفقار ولعب بطولته فاتن حمامة وعمر الشريف وزكي رستم.

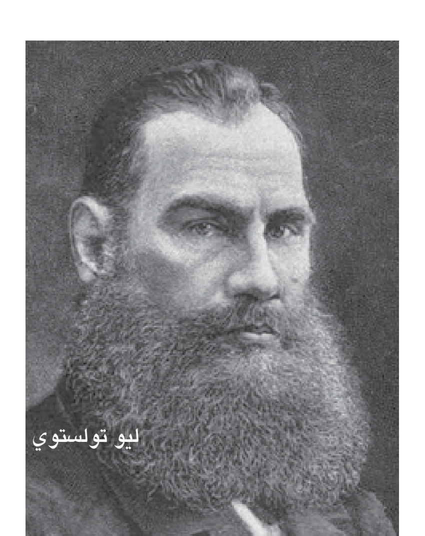
تكتسب رواية «آنا كارينينا» أهميتها من اهتمام مؤلفها بتحليل سيكولوجية بطلته دون اتخاذ حكم أخلاقي عليها، وقدرته على اكتشاف عنصر العشوائية والعقل غير الواعي في اتخاذ المرء لقراراته المصيرية، حتى يقال إن تولستوي في هذه الرواية اكتشف ما يعرف بـ«تيار الوعي» قبل ظهوره على يد فيرجينيا وولف ومارسيل بروست بنصف قرن تقريباً!

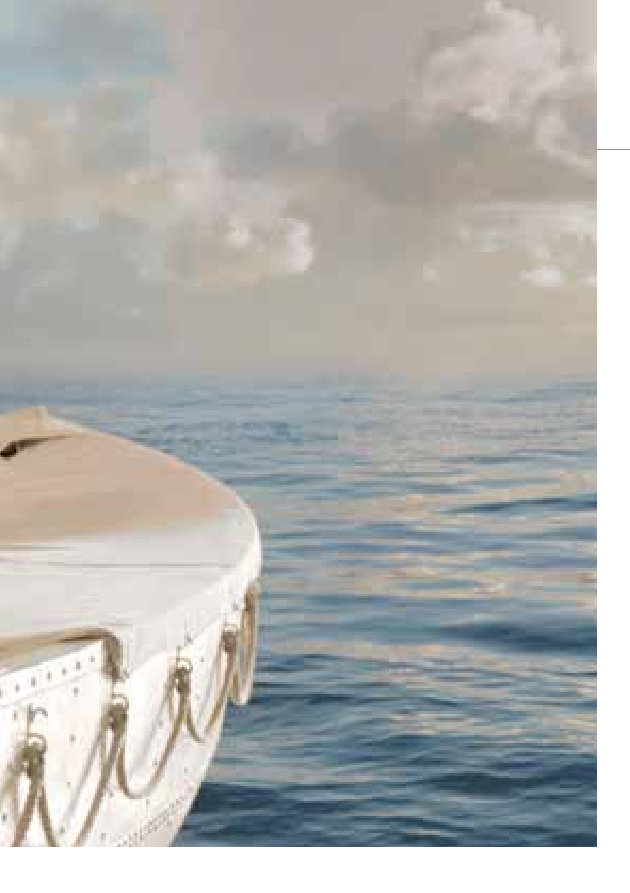
عنصر التصوير هو أيضاً ما يميز فيلم «آنا كارينينا»، وقبله الأسلوب شبه المسرحي للعرض، حيث تتوالى مشاهد الفيلم وكأننا داخل مسرح هائل الحجم، نرى طبقاته وكواليسه وعماله وهم يقومون بتغيير الديكورات.

الموسيقى تلعب دوراً أساسياً أيضاً، وتشكل مع حركة الممثلين داخل «الكادر»، أو ما يعرف بالـ «ميزانسين»، ما يشبه الباليه السينمائي.. يساعد على ذلك اختيار الممثلة كيرا نايتلي ذات القوام الرشيق شديد التعبيرية.

يقال إنه لا جديد تحت الشمس.. ولكن السينما تدهشنا دائماً بقدرتها على تقديم الجديد والمبهر دائماً.. حتى لو كانت تعالج قصصاً عمرها قرون!


فيكتور هوجو


ليو تولستوي



«حياة باي» خداع الصدق

د. رياض عصمت - باريس

لم يكن أحد يتوقع، ولا الكاتب كندي الجنسية يان مارتيل، أن تحظى رواية «حياة باي» بمثل النجاح الذي حققته. لم يكن مارتيل عندما أنجز الرواية قد بلغ الأربعين من العمر، وكان قد احترف الكتابة وعمره 27 سنة، دون أن تحقق مجموعته القصصية الأولى «الحقائق وراء وثائق هلسنكي» (1993) نجاحاً يذكر، وإن لفتت روايته «الذات» (1996) الأنظار وفازت بجائزة، ممهدة للاختراق الأدبي الأكبر له وهو فوز روايته الثانية «حياة باي» (2001) بجائزة (بوكر) الرفيعة، فضلاً عن جائزة هيو ماكلينان للأدب، لتصبح من أكثر الروايات شهرة ومبيعاً، بحيث اقتنت شركة «فوكس القرن العشرين» حقوقها وحولتها إلى فيلم سينمائي ضخم بالأبعاد الثلاثية، تصدى لإخراجه المخرج التايواني/ الأميركي القدير أنغ لي، ليجعل من الرواية الجميلة فيلماً يعتبر بجدارة تحفة سينمائية رفيعة المستوى اكتسحت صالات العرض في الولايات المتحدة وأوروبا وباقي دول العالم جميعاً. كتب يان مارتيل روايتين جديدتين بعد أن أحرز النجاح، هما «أكلنا الأطفال أخيراً» (2004)، و«بياتريس وفيرجل» (2010)، ولكن قمة أعماله تبقى «حياة باي».

ولد يان مارتيل عام 1963 في (سالامانكا) في إسبانيا من أبوين كنديين كانا يدرسان هناك، وعاش معهما بعدها في كل من كوستاريكا، فرنسا، إسبانيا، المكسيك، تركيا والهند، قبل أن يستقر في مونتريال بكندا. استوحى مارتيل حبكة روايته من صديقة طفولته (إليانور) خلال إقامته في الهند. صدرت الرواية عام 2001، وتمت ترجمتها إلى العربية عام 2006، وهي تحكي قصة مثيرة للصبي الهندي (باي) الذي ينشأ في أسرة يعمل الأب فيها على إنشاء حديقة حيوانات، ويعلم ابنه السباحة، وضرب الإيقاع على الطبلة، ويشجعه على التفوق في الرياضيات، ويترك له الحرية في أن يعتنق الهندوسية والمسيحية والإسلام معاً في محاولته التقرب من الله، ومعرفة جوهر الإيمان، والتواصل الروحي مع مخلوقات الكون من بشر وحيوانات تواصلاً يعتبره جوهر الأديان جميعاً. يضطر الفتى الهندي (باي) إلى الرحيل مع أبيه الذي يقرر الانتقال مع كامل أسرته بحديقة الحيوانات التي يملكها إلى كندا على متن سفينة ما تلبث أن تتعرض للغرق تحت وطأة عاصفة رهيبة، فينجو الفتى وحده في قارب تائه وسط المحيط برفقة نمر بنغالي شرس. أما الحيوانات الأخرى على القارب، فتلتهم بعضها بعضاً: الضبع يأكل حمار الوحش والقرد، والنمر يأكل الضبع والجرذ، فلا يبقى سوى الفتى (باي) والنمر المسمى (ريتشارد باركر) وحدهما في معركة بقاء وسط أهوال المحيط لأكثر من 270 يوماً من رحلة حافلة بتفاصيل علاقة ترويض الفتى للنمر، مع جوانب إنسانية وروحية في علاقة الإنسان بالحيوان، علاقته بالطبيعة، وعلاقته بالرب. تقود الصدفة، أخيراً، القارب التائه إلى جزيرة جميلة ومليئة بالسناجب والماء العذب. لكن الصدفة أيضاً تقود (باي) لاكتشاف أن ماء الجزيرة يتحول ليلاً إلى (أسيد) يفني كل من يلامسه، وذلك من خلال عثوره على سن رجل داخل زهرة على شجرة. يزداد إيمان (باي) بأن العناية الإلهية اختارت إنقاذه والنمر البنغالي مرتين، ويكافح ثانية مع رفيق دربه في خضم المحيط الشاسع، إلى أن يشارف الاثنان على الفناء، لولا أن لطف الأقدار تقودهما إلى بر الأمان، وبينما يفقد (باي) وعيه يرى النمر يتوغل حراً طليقاً في الغابات. بالطبع، يأتي من ينقذ (باي) ليكبر ويروي قصته إلى كاتب كندي شاب يقرر أن يدونها، فهي ليست قصة معركة بقاء بين فتى ونمر في وسط المحيط، وإنما هي قصة بحث صوفي روحاني عن الله في العلاقة بالطبيعة ومخلوقاتها كافة. ولا ينسى المشهد الذي يصطاد فيه (باي) سمكة ضخمة، ويقتلها ليقتات منها نيئة هو والنمر البنغالي على حد سواء، لكنه



قبل ذلك يبكيها ويبتهل إليها خاشعاً، لأنها هدية إلهية قدمت كأضحية لتنقذهما من موت محتم.

اختار كاتب السيناريو ديفيد ماجي أن يجعل بناء الفيلم من خلال مقابلة يجريها كاتب كندي شاب مع رجل هندي هو الناجي الوحيد من حادثة غرق السفينة اليابانية، فإذا به (باي) نفسه وهو ينتقل بنا إلى طفولته ومراهقته في الهند، ذكرياته مع أبيه السباح منشئ حديقة الحيوانات، وأمه الحنون والحكيمة، وأخيه الأكبر، ورفاق صفه وأساتذته في المدرسة، وراقصة شابة يقع في هواها. لكن الأهم هو محاولة الطفل، ثم الفتى اليافع، اكتشاف الأديان، وإيمانه بالهندوسية والمسيحية والإسلام معاً، مما يذكرنا بكتاب الباحثة الكبيرة في الأديان كارين آرمسترونغ، والحديث عن القيم المشتركة بينها، وهي التي تشكل النسيج الروحي للقوميات الهندية المختلفة. هذا ما يدفع الصبي الصغير ذات مرة أن يمد يده عبر قضبان القفص ليطعم النمر البنغالي، لولا أن أباه يسحبه في اللحظة الأخيرة لينقذه من التهام النمر لذراعه. لكن الأقدار تجمعه ثانية هو والنمر نفسه على متن قارب تائه وسط المحيط في معركة بقاء على قيد الحياة، تبدأ بالخوف والشراسة، وتنتهي بصداقة عميقة بين الإنسان والحيوان تجعل النمر الذي يزن 300 رطل يغفو منهكاً كطفل مريض على ساق (باي) الذي يحنو عليه ويربت على رأسه.

يعتبر المخرج آنغ لي، الذي يعتبر من أبرز مخرجي السينما المعاصرين، حيث حققت أفلامه المتنوعة نجاحات عالمية، خاصة تلك التي هالجت حالات عاطفية إشكالية، فحصد الأوسكارات عن أفلامه: «الإحساس والعقل» (1995) عن رواية جين أوستن المعروفة، وعن «النمر الرابض والتنين المختبئ» (2000)، و«جبل بروكباك» (2005) للنجم الراحل هيث ليدجر، فضلاً عن فيلمه «شهوة وحذر» (2007)، وفيلم «هالك». أحسن المخرج آنغ لي اختيار أبطال فيلمه لأداء شخصيات الرواية، فأدوها بجميع أعمارهم في براعة وإقناع ورهافة إحساس عالية، وبالأخص ممثلا دور (باي) الفتى سوراج شارما (17 عاماً)، والممثل الهندي القدير عرفان خان، الذي سبق أن رأيناه في فيلم «مليونير الأحياء الفقيرة»، وأبكانا هنا في لقطة قريبة وهو يتذكر فضل أبيه عليه في إحساس إنساني ولا أروع، نذرف معه دمعتين فخلق رعشة التطهير لدينا. كما أبدع في تذكر العلاقة التي وحدت بينه وبين النمر خلال محنتهما التي يتساوى فيها كل مخلوقات الله، ويمنح بعضهم إلى بعض الأرواح كي تكتب لهم النجاة. من جهة أخرى، قدم الموهوب الشاب سوراج شارما تمثيلاً مقنعاً للغاية، حيث تم اختياره من بين 3000 مرشح للدور، وأثبت بالفعل صحة هذا الترشيح. لكن براعة المخرج آنغ لي الأخرى تجلت في حسن اختياره للطاقم الفني معه، الذي تصدره مدير التصوير العالمي كلوديو ميراندا، فأبدع أيما إبداع في مجال جمالية التصوير والزوايا الفريدة للكاميرا والإضاءة المذهلة للمناظر الطبيعية الخلابة، بما فيها أعماق المحيط ومخلوقاته. كما تناغمت الموسيقا التصويرية الرائعة من تلحين ميكيل دانا، والمونتاج البارع من قبل تيم سكوايرس، والتصميم الفني من قبل ديفيد غروبمان، مع تصور السيناريست ديفيد ماجي، بل وخيال المؤلف الأصلي يان مارتيل. الجدير بالذكر، أن الفيلم اعتمد على خدع كومبيوترية متطورة للغاية، لأنه لم يتم الجمع حقاً بين الفتى بطل الفيلم والنمر البنغالي الشرس على متن قارب في الحقيقة، بل اعتمد المخرج آنغ لي وطاقمه المبدع على الخدع التقنية للصور المولدة عبر الكومبيوتر (CGI)، وهي تقنية صارت تستخدم كثيراً في السينما خلال العقود القليلة الماضية، محققة نتائج مذهلة تفوق الخيال. وتناوب على لعب دور النمر البنغالي في حقيقة الأمر أربعة نمور. بالتأكيد، كانت هناك بعض المشاهد المشتركة بين سوراج شارما وأحد النمور بين مشهد وآخر، مثل المشهد الذي يسبح فيه النمر في البحر محاولاً دون جدوى الصعود ثانية إلى القارب، ولكن لم يكن ممكناً المخاطرة بحياة الممثل الفتى عبر وضعه في مكان محصور مع حيوان مفترس.

يعتبر فيلم «حياة باي» (2012) أحد روائع السينما في كل العصور، وسينافس بالتأكيد على مجموعة كبيرة من جوائز الأوسكار، ويحوز بعضها. إنه تجسيد بارع من المخرج آنغ لي لرواية المؤلف الكندي يان مارتيل، مما يؤكد أهمية اعتماد إنتاجات السينما على الأدب، لأنه يمنحها غنى وعمقاً يضاف إلى روعة الأداء وجمالية الصورة.



مهرجان الفيلم العربي بوهران

ذاكرة السينما تزامناً مع خمسينية الاستقلال

محسن العتيقي - وهران

تحت إشراف وزارة الثقافة وولاية وهران أسدل الستار مؤخراً عن الطبعة السادسة من «مهرجان وهران للفيلم العربي» المنعقد في الفترة الممتدة ما بين 15 و22 ديسمبر-كانون الأول. المهرجان الذي جاء في غمار احتفالية الجزائر بعيد استقلالها الخمسين، كَـرَّم أسـمـاءً ساهـمـت فـي تشكيل الذاكرة الجماعية الجزائرية بنضالاتها وعطاءاتها الفنية الرائدة كـ: نورية قدري(1921)، سيراط بومدين (1927 - 1995)، عائشة عجوري (1916 - 2010)، زهرة ظريف بيطاط (1934)، ورشيد فارس (1955 - 2012)...

«فقط من أجل امرأة» للمخرج الجزائري رشيد بوشارب كان فيلم الافتتاح، والفيلم تتبع قصة سلمى التي أدتها صافية بوتلة، في علاقتها بزوجها وحماتها التي تتهمها بالعقر، وفي المقابل تخفي فشل ابنها في إنجاب طفل. في مكان آخر تكتشف مارلين خيانة زوجها فتعزم على فراقه وتعلّم الرقص، سلمى جراء تسلّط حماتها تحاول الانتحار لكنها تفشل في ذلك فتقرر الهروب. وبالصدفة تلتقي بمارلين في لاس فيغاس فيمارسان الرقص الشرقي إلى أن تكتشف مارلين ضلوع سلمى في قتل حماتها عن طريق الخطأ بعدما تناولت الجرعة الزائدة من الدواء التي كانت سلمى قد أعدتها للانتحار.

وبموازاة المهرجان أقيم معرض كاليغرافي بمركز الاتفاقيات بوهران شارك فيه: كور نور الدين، طالب أحمد، وحليمة سالم محمد وفنانون آخرون. إلى جانب ذلك سلطت فعاليات هذه الدورة الضوء على موضوع على قدر كبير من الأهمية ويتعلق بتاريخ الفن السابع في الجزائر وحرب التحرير الوطنية.

ومن وحي المقاومة كذلك احتفت



هؤلاء كرمهم المهرجان

دورة المهرجان بفلسطين من خلال استضافة جمعية شاشات المهتمة بسينما المرأة في رام الله، وذلك في إطار توسيع نشاطاتها وتقديم عروض عن معاناة النساء في الضفة وقطاع غزة، وقد برمجت، تحت عنوان «شاشات»، سبعة أفلام قصيرة لمخرجات فلسطينيات.

لكن الحيز الذي لم يقل عن الأفلام المتنافسة فرجة واهتماماً، هو برنامج بانوراما الذي ضم 10 أفلام ساهمت في تأريخ ذاكرة الجزائر، كما أضاءت تاريخها السينمائي فوصلت به إلى محافل العالم؛ فمن المعروف أن فيلم «وقائع سنين الجمر» لمحمد لخضر حمينة حصل على السعفة الذهبية في مهرجان كان سنة 1975 وهي سنة إنتاجه، و«معركة الجزائر» لجيليو بونتيكورفو حصل على جائزة الأسد الذهبي بمهرجان البندقية سنة 1966، وهي سنة إنتاجه كذلك.. أما باقي الأفلام التي عرضت في بانوراما سينما الثورة فهي: «العفيون والعصا» (1969) لأحمد راشدي، المنطقة المحرمة (1972) لأحمد علام، «دورية نحو الشرق» (1971) لعمار العسكري، «ملحمة الشيخ بوعمامة» عن ملحمة أحد زعماء المقاومة غرب الجزائر إبان معركة سيدي الشيخ بوعمامة عام 1881، والفيلم أخرجه بوعلام بسايح عام (1983)، ومن الفترة الحالية عرض فيلم «الخارجون عن القانون» لرشيد بوشارب، والوثائقي «لقد التحقوا بالجبهة» لجان إليسار ماير والذي يحكي قصة تعاطف المناضل الأرجنتيني الملقب بـ «محمود الأرجنتان» رفقة آني ستاينر وبيير وفيلكس من فرنسا، مع ثورة التحرير الجزائرية...

الصورة تنوب عن السيناريو

وقد برمج مهرجان وهران في دورته السادسة 14 فيلماً للتباري في صنف مسابقة الأفلام الطويلة، والواضح من خلال تتبع الأفلام أن السينما العربية بدأت تقلص من مساحة الكلام على حساب الصورة، وقد ميز الأفلام الطويلة المشاركة رابط مشترك يتمثل في بطء الزمن ورتابته، واعتماد التعبير السينوغرافي وبناء المشاهد المركبة والموحية بما يحدث دون تدخل، هي فترة انعطاف سينمائية تعيش انتظاراتها كما تنتظر الشعوب من زمن التحولات الكبرى.

ومن الأفلام المشاركة في المسابقة: فيلم «عطور الجزائر» لرشيد بن حاج، ويحكي قصة مصورة فوتوغرافية تعود من باريس مضطرة إلى بلدها الجزائر عام 1998 فتكتشف انضمام شقيقها إلى مجموعة إرهابية. والفيلم الذي توج بجائزة لجنة التحكيم الخاصة «لما شفتك» للمخرجة الفلسطينية آن ماري جاسر، الذي يعود بالذاكرة إلى عام 1967، للتذكير بمعاناة آلاف المهجّرين من الحدود الفلسطينية نحو الأردن، ومن بينهم قصة الطفل طارق الذي فرَّ من المخيم للعودة إلى فلسطين، وفي طريقه يلتقي بفدائيين. كما شارك المخرج اللبناني جو بوعيد بفيلمه «تنورة ماكسي» وفيه يروي حلم طفل لم يولد بعد، لكنه، كبطل متخيل يخيط الأحداث، يقوم بتصميم فستان زفاف لأمه التي ستلده بعد قصة حب حقيقية وسط تناقض الخيارات ولبس التعالقات في ضيعة محاصرة بالمسلحين إبان الاجتياح الإسرائيلي. وضمن الأفلام المشاركة في المنافسة توّج فيلم «يمّا» للمخرجة الجزائرية جميلة صحراوي، بجائزة أحسن إخراج، ويسرد الفيلم حكاية أم فقدت

ابنها طارق في العشرية السوداء مع معاناة من شكوكها في التحاق ابنها علي بجماعة إرهابية تعتقد الأم أنها السبب في قتل طارق، وبين رقابة الابن علي عليها وحصارها في الخلاء داخل بيت معدوم، حتى لا تفشي أمره للسلطات الأمنية، تعيش الأم وسط الفراغ والذبول.

ومن المغرب قدمت المخرجة المغربية سلمى بركاش فيلمها «الوتر الخامس»، الذي نال عنه هشام رستم جائزة أحسن ممثل عن دور مالك؛ عازف العود الطموح الذي اختار التمرد على عمه أستاذ الموسيقى الذي وقف عقبة أمام إبداعاته مجبراً إياه على التشبث بقوالب الموسيقى الأندلسية. لكن الشاب (مالك) يختار طريقه بعيداً عن أنانية العم حين يكتشف أن هذا الأخير كان قد سطا على مشروع أبيه.

كما شارك المخرج المصري خالد النجار بفيلمه «الشوق» الذي توّج بفوز الممثلة سوسن بدر بجائزة أحسن ممثلة عن دورها في أداء شخصية فاطمة، وتدور أحداث الفيلم حول اضطرار الأم فاطمة لامتهان التسول في القاهرة لتأمين مصاريف غسيل الكلى لابنها الأصغر، لكنها ما إن تتمكن من المبلغ الكافي حتى يموت ابنها، فتعيش الأم على تأمين مستقبل بناتها، لكن افتضاح أمرها جعل سكان الحارة يتراجعون عن تقديم الاحترام لها بعدما كانت عرافة لهم. الفيلم ينتهي بانتحار الأم ورحيل بنتيها بالمال المدّخر.

وشارك أيضاً المخرج والسيناريست التونسي محمود بن محمود بفيلمه الجديد «الأستاذ»، ويحكي الفيلم المتوج بجائزة أحسن سيناريو، انخراط أستاذ جامعي يدعى خليل خلصاوي إبان الفترة البورقيبية ضمن رابطة حقوقية رسمية تضم أعضاء يدافعون عن المواقف الرسمية في حالات المواجهة مع النقابات والصحافة. هدى، إحدى طالباته المناضلات، التي جمعته بها علاقة عاطفية، تُتّهم بالانضمام إلى الشيوعية والمس بالأمن العام، وتسريب معلومات لصحافيين إيطاليين حول إضراب نقابة عمال منجم قفصة فيحكم عليها بأربع سنوات سجناً، مما غيّر في قناعات الأستاذ السياسية وموقفه من الحزب الحاكم.

أما الفيلم الحائز على جائزة الوهر الذهبي فعاد لفيلم «الخروج للنهار» للمخرجة المصرية هالة لطفي، ويحكي قصة انشغال أسرة فقيرة مكونة من أم وابنتها بأب مشلول الحركة. وبزمن الفيلم البطيء والساكن استطاعت المخرجة أن تنقل واقع العجز وقساوة الحياة حيث لم تجد معهما الابنة سوى اكتشاف ذاتها من جديد وسط شوارع بلا احتمالات كثيرة.

وفي صنف الأفلام القصيرة تَقَدَّم للمشاركة في المنافسة 14 فيلماً تُوِّج منها فيلم «اليد اليسرى» للمخرج المغربي فاضل اشويكة بجائزة أحسن فيلم قصير، والفيلم ينتقد أنماط التربية التقليدية القائمة على العنف من خلال سرد قصة طفل يعاقبه والده الفقيه لكونه أشول بسبب عدم استعماله ليده اليمنى في الأكل والكتابة، يكبر الطفل ويصير أباً لطفل ورث عنه استعمال اليد اليسرى، فيقف الجد عاجزاً عن ضرب الحفيد فيسلم بالأمر الواقع.



لقطة من فيلم «يما» للجزائرية جميلة صحراوي.. جائزة أحسن إخراج

أما الجائزة الكبرى للفيلم القصير فعادت لفيلم «الجزيرة» لمخرجه الجزائري أمين سيدي بومدين، الذي تناول في شريطه موضوع الهجرة والهروب بحثاً عن حياة أفضل. فيما حصل الفيلم الوثائقي «تونس ما قبل التاريخ» لمخرجه حمدي بن أحمد على جائزة الجمهور التي خصصتها دورة المهرجان إشراكاً للمتلقي في تقييم العروض.

تفتخر وهران بمهرجان الفيلم العربي لكونه الوحيد من ضمن مهرجانات السينما العربية، الذي يختص بالسينما العربية دون غيرها، لكن المهرجان، وباعتراف القائمين عليه، تراجع عن مكتسبات دورات سابقة منذ انطلاقه عام 2007. وفي الوقت الذي تُوَجَّه فيه الانتقادات لإدارته الفنية يحمل التاريخ الكثير من العتاب لما آلت إليه دور السينما؛ ففي الخمسينيات وحتى السبعينيات كانت مدينة وهران تتوافر على 59 قاعة سينمائية، لكنها تقلصت في الثمانينات إلى 39 قاعة، ثم إلى تسع في التسعينيات، وحالياً لا تتوافر إلا على ثلاث.

كانوا أكثرَ تسامحاً

نزار عابدين

قال أبو الغصن الأعرابي: خرجت حاجّاً، فلما مررت بقباء، تداعى الناس وقالوا قد أقبلت الصقيل، فنظرت وإذا جارية كأن وجهها سيف صقيل، فلما انصبت الأنظار عليها ألقت البرقع على وجهها وتبسمت، فقلت: يرحمك الله إنا مسافرون وفينا أجر، فأمتعينا بوجهك، فانصاعت وأنا أرى الضحك في عينيها وقالت:

وكنتَ متى أرسلتَ طرفكَ رائداً   لقلبِكَ يوماً أتعبتكَ المَناظِرُ
رأيتَ الذي لا كُلَّهُ أنتَ قادرٌ   عَليهِ ولا عن بَعْضِهِ أنتَ صَابرُ

وقالت امرأة من الأعراب:

أرَى الحُبَّ لا يَفنى ولمْ يُفْنِهِ الألى   أحبّوا وقدْ كانوا على سالفِ الدَّهرِ
وما الحبُّ إلا سَمْعُ أذْنٍ ونظرة   وجِنَّةُ قلبٍ عن حديثٍ وعنْ ذِكْرِ
ولوْ كانَ شيءٌ غيرُهُ فنيَ الهوى   وأبلاهُ مَن يهوى ولوْ كانَ من صَخرِ

وحج التابعي الجليل أبو حازم سَلَمَة بنُ دينار، وإذا امرأة حسناء قد شغلت الناس بالنظر إليها لبراعة حسنها، فقال لها: يا أمة الله! خمّري وجهك، فقد فتنت الناس، وهذا موضع رغبة ورهبة. فقالت له: أصلحك الله يا أبا حازم، أنا من اللواتي قال فيهن العرجي:

أماطت كِساءَ الخزّ عن حُرِّ وجهها   وأدْنَتْ على الخدّين بُرْداً مُهَلْهَلا
من اللاءِ لم يَحْجُجْنَ يبغين حِسبَةً   ولكنْ ليقتُلْنَ البريءَ المُغفَّلا

فقال أبو حازم لمن معه: تعالوا ندعُ الله ألا يعذب هذا الوجه بالنار، وبلغ ذلك سعيد بن المسيّب محدث مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال: أما والله لو كان من بعضِ بغضاء أهل العراق، لقال: اغربي قبَّحك الله، ولكنه ظرف عُبّاد أهل الحجاز.

وحجَّ محمد بن الحجاج الأسدي التميمي فلما انصرف مرَّ ببيتِ خرقاء، فلما أخبرها أنه قضى حجه قالت: فما لك لم تمر بي؟ إن حجّك ناقص، فأقم حتى تحج أو تكفر بعِتق. أما سمعت قول ذي الرمة:

تَمامُ الحجِّ أن تقفَ المطايا   على خَرقاءَ واضعةِ اللثامِ

وكانت وهي قاعدة بفِناء البيت كأنها قائمةٌ من طولها، بيضاء شهلاء، فخمة الوجه. قال: هيهات يا عمّة، قد ذهب ذلك منك، قالت: لا تقل يا بني، أما سمعت ما قال فيَّ قُحَيف العُقيليّ:

وخرقاءُ لا تزدادُ إلا مَلاحةً   ولو عُمِّرتْ تعميرَ نوحٍ وجلَّتِ

ومرَّ عمر بن أبي ربيعة بعبد الله بن عباس رضي الله عنهما وعنده نافع بن الأزرق، وجماعة من أصحابه الخوارج، فتركهم وطلب من عمر أن ينشده آخر قصائده، فأنشده رائيته الرائعة:

أمِن آل نُعْمٍ أنتَ غادٍ فمُبْكِرُ   غداةَ غدٍ أم رائِحٌ فمُهَجِّرُ

فعاتبه نافع وعاب على عمر قوله: «وأمّا بالعَشيِّ فيَخسَرُ» فقال ابن عباس: بل قال:

رَأت رَجُلاً أمّا إذا الشَمسُ عارَضَت   فيَضحى وأمّا بالعَشيِّ فيَخصَرُ

ثم أعاد عليهم القصيدة كلها.

وسئل آخر عن نسبه فقال: أنا من قوم إذا عشقوا ماتوا، فصاحت امرأة تسمعه: عذريٌّ وربِّ الكعبة. وقال الأصمعي: قلت لأعرابيّة من بني عذرة: أنتم أكثر الناس عشقاً فما تعدّون العشق فيكم؟ قالت: الغمزة والقبلة والضمّة. ثمّ قالت:

ما الحُبّ إلا قُبلةٌ   وغَمْزُ كَفٍّ وعَضُدْ
ما الحُبُّ إلا هكذا   إنْ نكَحَ الحُبُّ فسَدْ

ثم سألتني عن العشق فقلت: كما قالت أم الضحاك المحاربية:

شِفاءُ الحُبِّ تَقْبيل وضَمٌّ   وأخْذٌ بالمَناكِبِ والقُرونِ
ورَهْزٌ تَهْمُلُ العَيْنانِ مِنْهُ   وجَرٌّ للبُطُونِ على البُطُونِ

فقالت: يا ابن أخي، ليس هذا عاشقاً، هذا طالبُ ولد.



جمال الشرقاوي

المرشد الأمين
لم يزل صالحاً لتهذيب البنات والبنين

بفكره المستنير بالعلم والعقل الباحث، والإرادة المصممة على تطوير مجتمعه الشرقي العربي الإسلامي، بالاستفادة مما حققته المجتمعات التي سبقت في التحضر.. تصدى الرائد العظيم رفاعة الطهطاوي لمشكلات مجتمعه التي كانت في أيامه، والغريب أنها لا تزال في أيامنا، مستعصية!

تصدى بقوة، وبفكر عظيم التفتح، لأكثر قضايا مجتمعاتنا محلاً للصراع بين أصحاب الفكر المحافظ، السلفي المتشدد، الغالب حينئذ، والفكر العقلاني لقليل من العلماء بلغ عنده ذروته، في قضية المرأة، مما عرضناه في الحلقة السابقة.. وكان محقاً تماماً في اهتمامه الخاص جداً بها، باعتبارها قضية نصف المجتمع.

الإشكالية الثانية التي أولاها عظيم اهتمامه، ووضع فيها عصارة فكره التقدمي هي قضية التعليم. لقد عاش رفاعة حياته كلها يتعلم ويعلّم. تفوّق في الأزهر، حتى صار معلّماً فيه، ثم عيّن في أكثر من موقع مدني وعسكري معلّماً. وعندما أسس مدرسة الألسن، علّم فيها الترجمة، وربى فيها مجموعة من المعلمين الرواد. ثم طوّرها، بإضافة أقسام لدراسة الجغرافيا والتاريخ وغيرها، حتى صارت نواة لجامعة مدنية عصرية، إلى جانب الأزهر الجامعة الدينية.

وعندما كلّفه الخديوي إسماعيل بتأليف كتاب، بمناسبة فتح أول مدرسة في الشرق العربي كله لتعليم البنات، وضع كتابه الخالد «المرشد الأمين للبنات والبنين»، الذي وضع فيه نظرياته الأساسية، والجديدة تماماً، في هذا المجال.

أول مبدأ أرساه المعلم الأول، هو «لا طبقية في الحق في التعليم». ففي هذه الفترة من تاريخ التعليم كان التعليم بالنسبة للبنين قاصراً على أبناء الطبقة العليا، بما يوفر ما هو ضروري لشغل وظائف دواوين الحكومة، أما أبناء الأسر المتنورة فليس أمامهم إلا الكتاتيب يتعلمون القراءة والكتابة، ومن يستطع يكمل في الأزهر الشريف وغالبية أبناء الشعب يظلون أميين. أما البنات، فإن بعضهن يذهبن إلى الكتاتيب فقط، وبنات الأسر الميسورة يتلقين تعليمهن داخل البيوت.. فقط.

كسر رفاعة هذا النظام، والفكر الطبقي الذي يسانده، وأطلق شعاره الخالد، الذي بنى عليه بعد ذلك طه حسين. فقال: «التعليم أساس العمران، ويكون فيه أهل المملكة على حد سواء، فهو عام لجميع الناس، يشترك في الاشتغال فيه والانتفاع به أبناء الأغنياء والفقراء، ذكورهم وإناثهم.. فهو ضروري لسائر الناس، يحتاج إليه كل إنسان كاحتياجه إلى الخبز والماء».

ولأنه يدرك أن ذلك ربما يواجه معارضة من الأغنياء، فقد بحث في تجارب الدول المتحضرة عما يعزز رأيه، كما تذكر الدكتورة سهير القلماوي، فكتب: «ففي بلد كجرمانيا دخول المدارس للبنات والبنين واجب قانوناً (أي إلزامي)، حتى عدّ أن في بروسيا سدس الأهالي يتعلمون في المكاتب، ويقرب من هذا تعلم جمهورية السوس (سويسرا)، ومملكة بلجيكا، والفيليمنك، وممالك أمريقه. فلهذا كان أبناء أوروبا وأمريقه، ذكوراً وأناثاً، يحسنون الكتابة والقراءة، بالضبط الشافي، ويعرفون مبادئ العلوم التي يتزين بها عقل الإنسان».

وبوطنيته الأصيلة، رأى أن يكون الأساس في تعليم النشء، هو غرس حب الوطن والولاء له في عقولهم ونفوسهم ووجدانهم، فكتب في ذلك في مرشده الأمين، ما وصفه المؤرخ الراحل الدكتور يونان لبيب رزق بـ «أنشودة وطنية»، واضعاً أساس ما يعرف اليوم بمادة التربية الوطنية..

ثالث مبدأ أرساه رفاعة الطهطاوي في منظومة فكره التعليمي، هو المساواة التامة بين البنات والبنين، وقد فصّلنا رؤيته في ذلك، وفي قضية المرأة بشكل عام في الفصل السابق.

رابع مبدأ هو الربط بين التربية والتعليم. فقد رأى ووجّه القائمين على التعليم إلى أن يعتنوا بتربية التلميذات

والتلاميذ. وقد ركز الدكتور حسين عبد الرحيم عليوه فلسفته بأنها «فن تنمية الأعضاء الحسية والعقلية، وطريقة تهذيب النوع البشري، ذكراً كان أم أنثى طبق أصول معلومة، يستفيد منها الصبي هيئة ثابتة يتبعها ويتخذها عادة، وتصير له دأباً وشأناً وملكة».

وكان رفاعة ينهى عن القسوة على الأطفال، ويعيب على الفقهاء ضربهم الأطفال أثناء تعليمهم، وأن معاملتهم برفق أجدى، وكان يوحي في تقاريره عن المكاتب والمدارس التي يزورها بالعناية بهم، وينصح بضرورة جلوسهم على مقاعد خشبية بدلاً من الجلوس على الحصر والأرض. وطلب في إحدى زياراته بصرف صداري للتلاميذ تقيهم من البرد، وإطعامهم من اللحم والخضر يومين أسبوعياً، كما كان يطالب المعلمين بالسماح لتلاميذهم باللعب للترويح عن النفس من عناء الدرس.

لم يكن رفاعة الطهطاوي يفعل ذلك فقط لطيبة نفسه ورقّة قلبه، وإنما لتمكين أبناء الفقراء من الاستمرار في التعليم، وإلا يضطرهم العوز إلى قطعه، إعمالاً بفكرة العدالة الاجتماعية، وعدم التمييز بين أبناء القادرين وأبناء غير القادرين، مما يتفق مع تعاليم الإسلام الحنيف.

ومن عجب الحياة، أن ينادي الشيخ رفاعة الطهطاوي، قبل 140 عاماً بالمساواة التامة في حق التعليم على الدولة، مجاناً، لا فرق بين أغنياء وفقراء، ذكور وإناث، إسلام وأقباط.. ثم يأتي مسلمو آخر الزمان بعكس ذلك..

من أين يبدأ التعليم عند الطهطاوي ؟.. من إدراك عميق لإمكانيات العقل الإنساني. يقول في «المرشد الامين» إن الله سبحانه وتعالى جعل العقل النوراني بالقلب الإنساني مرآة للعارف الفاضل، يميز به الحق من الباطل، فالعقل النير رسول قبل واسطة النبي المرسل، والملك المقرب، وإن كانت العقول أفادت قبل الشرائع نوعاً من التدبير فالعقل الراجح الخالي من الموانع قد يميز الحق من الباطل.

ووظيفة التعليم عنده، كما يقول الدكتور عليوه، كما لو أن العقل الإنساني في الرأس بموضع المعادن النفسية في باطن الأرض. فالمعادن في باطن الأرض غير مصقولة ولا متشكلة، بل مشوبة بأخلاط أجنبية، ولا تنظف أو تثقل إلا بالفن والصناعة، وكذا القريحة، فإن العلوم والفنون تعمل فيها ما يعمله صقل المعادن النفيسة بتصفيتها من شوائبها «واذا قويت القريحة في العلوم والفنون والصنائع، وبلغت فيها درجة الكمال، كانت آلة للاختراع والابتكار».

وفي التطبيق - كما يقول الدكتور عليوه - فإن رفاعةكان يرى أن أبناء مصر لهم قرائح ذكية، وأنهم متى قصدوا شيئاً تعلموه في أقرب وقت.

بهذا الايمان بقدرة العقل الإنساني، والثقة في ذكاء المصريين.. وبعد أن حـدَّد لكل أطراف العملية التعليمية أسس التربية الحديثة.. وجَّه للمعلمين والتلاميذ نصائحه في أساليب التعليم والتعلم، التي أوجزها الدكتور عليوه: «وجِّه أنظار الطلاب إلى أن طلب العلم من أسمى الغايات، وألا يخرج الطالب من علم إلى آخر حتى يحكمه (يتقنه)، وأن يقسم الدرس إلى أقسام حتى يسهل استيعابه ويرسخ في الذهن، وأن تؤخذ العلوم عن أساتذتها، ويلفت نظر المعلمين والتلاميذ إلى فائدة المطارحة والمناظرة، التي تفوق التكرار.».

وعند منعطفات التعليم، نصح المعلمين وأسر التلاميذ بتوجيه الصبية والشباب حسب ميولهم وأذواقهم، «فمتى انتهى تعلم الشبان العلوم الابتدائية والتجهيزية، وظهر ميولهم إلى خصوصيات تناسب أحوالهم من الصنائع والفنون وجب على أهلهم أن يضعوهم فيها».

ويواصل رفاعة طرح أفكاره الديمقراطية التقدمية، كآرائه عن العلاقة بين المعلم وتلاميذه. فقد رآها علاقة مودة وتوقير واحترام. يطالب المعلم أن يعامل تلاميذه بالرفق، وأن يعنى بإرشادهم، ويهتم بمصالحهم، وأن يختار من العبارات أوضحها وأيسرها، وأن ينتهج في التوجيه أسلوب التعريض لأنه أبلغ من التصريح، وخاصة في مجال اللوم والمؤاخذة.

وليسمع هذا الأدب ورقة النفس وحلاوة اللسان، «شيوخ» الفظاظة وغلاظة القلب وأبشع الألفاظ.

عدا تفاصيل التربية والتعليم، أولى رفاعة عناية كاملة لهيكلة المنظومة التعليمية بكاملها، وتحديد المراحل داخلها، والمحتوى التعليمي لكل مرحلة، وفق النظم الحديثة المتبعة في البلاد المتحضرة. يقول أستاذ التربية الدكتور حسين عليوه: «فالتعليم ثلاث مراحل: التعليم الأول الابتدائي، والثاني الثانوي والتجهيزي، والثالث العالي.».

الأول لعامة النـاس (إلـزامـي) ونهجه دراسـة القـراءة والكتابة، وحفظ القـرآن، وأصـول ومبـادئ الهندسة، والنحو.. وبه يرقى أصحاب الحرف الصناعية. فإذا تعلمه الصانع سهل عليه قراءة كتب مهنتة فيجيد صنعته ويحسنها فيرقى وييسر عمله إلى درجة الكمال.

وهكذا كان يربط التعليم الأول بظروف مجتمعه، ويربط التعليم بحاجات المجتمع حينئذ، أما الثاني الثانوي فيرى ضرورة «ترغيب الشعب فيه لأنه يحقق تمدين الأمة ورقيها، وعلومه كثيرة متنوعة تجمع بين الرياضة والجغرافيا والتاريخ والمنطق والطبيعة والكيمياء والإدارة الملكية وفنون الزراعة والإنشاء، إلى جانب التعرف على بعض الألسن الأجنبية التي تعود معرفتها على الوطن بالنفع والرقي». ويرى رفاعة أن التخصص في المهن المختلفة يكون بعد هذه المرحلة. وأما التعليم العالي فهو الذي يشتغل فيه الإنسان بعلم مخصوص يتبحر فيه ويتعرف على أصوله وفروعه. وهو الذي يمد الأمة بالفقهاء والأطباء والفلكيين والجغرافيين والمؤرخين وغيرهم.

قضية أخرى بالغة الأهمية للتعليم وللثقافة عموماً: اللغة العربية. فقد طلب رفاعة الطهطاوي من علماء الأزهر ودار العلوم أن يطوروا دراسات علوم العربية المعروفة، بأن يتوسعوا في آداب العربية من أدب وشعر وكافة صور الإبداع. وأن يُبسِّط علم النحو حتى تسهل على الطلاب دراسته.

هكذا، وضع الشيخ الجليل أسس التعليم الحديث والتربية الصحيحة مما أخذت ببعضه مجتمعاتنا، ولا يزال علماء التربية والتعليم الصادقون يكابدون من أجل تطبيق الكثير من جوانبه.

طفل مريض يهب الأمل للبشرية

يبلغ نوا إدواردز الأربعة أعوام، ويعاني من مرض يمنع الدم من التجلط مما يعرضه للنزيف بغزارة أو الإصابة بالكدمات في الوجه وباقي الجسد لمجرد لعب طفولي بريء.

تمثل حالته التي تدعى باضطراب وظائف الصفائح الدموية مصدر قلق دائم لوالدته روبي، لكن بفضل مشاركته في بحث قامت بتمويله مؤسسة القلب البريطانية، أصبحت الآن فرصته في حياة طبيعية هو وآخرين أفضل بكثير عن ذي قبل.

توصل الباحثون بجامعة برمنجهام من خلال البحث إلى تقدم هائل في أبحاث أمراض الدم بالتوصل إلى الجذور الجينية لذاك المرض الخطير، مما يفتح الطريق أمام جيل متطور من الأدوية المعالجة للجلطات الدموية وتخثر الدم، كما سوف يؤدي ذاك الاكتشاف العلمي إلى تحسن طرق الفحص والعلاج للمرض الذي يعد من أهم الأسباب الرئيسية للوفاة في الغرب.

يقول الدكتور يوتس سينس كبير الباحثين: «لقد اكتشفنا من خلال هذا البحث جيناً وراثيا أطلقنا عليه G6b-B هو المسؤول عن إنتاج الصفائح الدموية بالدم، وهي مواد خلوية تدور بالدم، وفي حالة تعرض جدار الشرايين لأي ثقب تتجمع تلك الصفائح لتمنع النزيف»، ويسترسل: «لكن يجب أن تكون تلك الصفائح متواجدة بالدم بأعداد شديدة التوازن، فالأعداد المنخفضة تسبب حدوث النزيف كما في حالة الطفل نوا، أما في حالة الأعداد المرتفعة فتحدث الجلطات بسهولة داخل الأوعية الدموية، ثم تتنقل تلك الجلطات الصغيرة داخل الجسم حتى تتراكم وتؤدي في النهاية إلى انسداد وعاء دموي قد تنتج عنه الإصابة بالجلطة أو السكتة الدماغية»، ويكمل سينس قوله «إن الجلطة واضطراب الصفائح الدموية مرضان متناقضان تماماً، ولكن مع اكتشاف المفتاح لأحدهما فقد منحنا العلم فرصة لحل غموض الآخر».

يصاب آلاف من البشر بالجلطات سنوياً كضحايا السكتة الدماغية، وفي المقابل تتميز أمراض نزف الدم بالندرة وأشهرها مرض الهيموفيليا الذي يتوارثه الذكور فقط.

ومن ناحية أخرى يقول د. جيل لوي- عضو آخر من أعضاء الفريق البحثي: «إن اضطراب الصفائح الدموية يصيب الجنسين وفي الغالب يوجد بضع آلاف من المصابين بهذا الاضطراب دون القدرة على التوصل للرقم الحقيقي، وذلك لأنه لم يتم تشخيص العديد منهم بعد. أبرز الأعراض التي يتعرض لها هؤلاء هو نزيف الأنف المتكرر، كما أن ارتداء حقيبة للكتف أو ساعة يد سبب كاف لوقوع الكدمات أو النزيف الداخلي».



استطاع الأطباء تشخيص حالة نوا في سنته الأولى، وأقدم هو وأمه وأخته البالغة من العمر ثماني سنوات - وهم لم يصابوا بالمرض - على المشاركة في البحث بتقديم عينات الدم المطلوبة، والتي تم من خلالها اكتشاف ذاك الجين الوراثي المتحكم بالصفائح الدموية.

في حديثها عما يواجهه المريض من صعوبات، ذكرت السيدة روبي إدواردز: «عيد ميلاد نوا في الأسبوع القادم، وقد عبر عن رغبته في الحصول على دراجة جديدة. يسعد الآباء عادة عند تلبية مثل هذا الطلب لأولادهم، لكن يتحتم عليّ أنا البحث عن أعذار لرفضها»، وتستطرد السيدة روبي- التي تدير حالياً مؤسسة خيرية لنشر الوعي بذلك المرض: «لا يستطيع نوا الآن ممارسة الألعاب العنيفة ككرة القدم أو الملاكمة، ولا أحاول أن أحرمه من النشاط في هذه السن، لكنه مضطر دائماً للبس خوذة لحماية الرأس عند اللعب. يحاول نوا الآن تجنب الناس لإحساسه بالإحراج الشديد لقلقهم عليه عند تعثره، فهو يعرف عند الوقوع أن هناك كدمة أو نزيفاً بالتأكيد».

سوف يتمكن العلماء أخيراً من الإسراع بالتشخيص والعلاج، مع اكتشاف دور ذاك الجين الوراثي في اضطراب الصفائح الدموية - الذي يحدث عند اعتلال الجين فيؤدي إلى إنتاج متزايد من الصفائح مما يولد رد فعل وقائياً للجسم يدمر به جميع الصفائح الموجودة.

ويؤكد الدكتور سينس على استمرار التعاون المشترك بين الأطباء في العيادات والباحثين في المختبرات بهذا المجال، ويقول: «الآن الأمل موجود لتطوير أدوية جديدة للوقاية من الجلطات ومساعدة المرضى المصابين بها».



فلكي شهير تمنحه السماء هدية.. مجرة جديدة!

أقدم فريق من علماء الفضاء على اكتشاف نظام لولبي لمجرة تمتد لأكثر من خمسمئة واثنين وعشرين ألف سنة ضوئية، وتعد تلك المجرة المنهلة هي الأكبر حتى الآن. استطاع العلماء تحديد هذه المجرة باستخدام قاعدة البيانات الخاصة بأحد أجهزة التلسكوب المتطورة والتي تستخدمها وكالة الفضاء الأميركية (ناسا).

تعد تلك المجرة من أكبر المجرات المعروفة حولنا، ولكن مع التحليل الأخير لقاعدة البيانات توجت أخيراً الأكبر على الإطلاق، فحجمها يضاعف حجم مجرة درب التبانة بخمس مرات.

يوضح فريق الفلكيين أن الاصطدام الأخير بين المجرة المكتشفة ومجرة أخرى قد تسبب في تكوين نجوم وليدة في أحد أطراف المجرة اللولبية، والذي بالتالي سوف تنتج عنه مجرة أخرى جديدة، وقد كان ذلك عندما عرض الفريق نتائج بحثهم الحديث في اجتماع جمعية الفلكيين بكاليفورنيا.

يترأس فريق الباحثين العالم رافاييل ايفرازيو ويضم علماء من البرازيل وتشيلي والولايات المتحدة الأميركية.

يقول السيد ايفرازيو في معرض حديثه للجمعية: «كنا نعلم أن تلك المجرة من ضمن أكبر المجرات على مدى عقدين من الزمن، ولكن اتضح أنها أكبر بكثير مما اعتقدنا»، ويستطرد: «إن اصطدام إحدى المجرات بالقرص المركزي للمجرة الأكبر قد تسبب في تناثر العديد من النجوم الجديدة التي تبعد نحو خمسمئة ألف سنة ضوئية وأكثر».

وفي لقاء سابق له مع شبكة الإذاعة البريطانية، تحدث العالم الكبير عن المفارقة اللطيفة: «لم نكن نبحث عن تلك المجرة اللولبية الضخمة، لكنها قررت الظهور كهدية مدهشة!».

لقد تم تصميم التلسكوب المستخدم في هذه الدراسة للبحث عن الأشعة فوق البنفسجية التي تطلقها النجوم حديثة الولادة، وقد كانت تلك الخاصية هي التي كشفت الحجم الحقيقي لتلك المجرة الضخمة، والتي يرمز لها بـ «NGC 6872»، والذي تسبب ارتطامها بمجرة أخرى في حجمها الهائل.

تبعد تلك المجرة والأخرى المرتطمة بها مسافة مئتين واثنتي عشرة سنة ضوئية من كوكب الأرض.



محمود الورداني

البحث عن مطبعة

في مطلع صباي، ربما في صيف عام 1963، عملت مرمطوناً في إحدى المطابع الصغيرة في منطقة اسمها «أرض شريف» في قلب القاهرة، محصورة بين قصر عابدين، قصر الحكم منذ العصر الملكي، وشارع عبد العزيز الشهير الآن بوصفه أحد أهم محطات حرق أسعار السلع المعمرة.

أبادر إلى القول إنني أمقت بشدة تعبير «الزمن الجميل» الذي ولّى ولن يعود، وأعتبر هذه النوستالجيا مرضاً ينبغي العلاج من آثاره، وبالتالي فإن الحكاية القصيرة التي أكتبها في السطور التالية ليست نوستالجيا ولا حنيناً ولا عبرة، بل هي مجرد حكاية، خصوصاً أنني كنت أعمل مرمطوناً.

المرمطون هو الصبي الواقف على أهبة الاستعداد، تحت امرة «الأسطوات» الكبار، يناول وينظف وينقل ويحمل ويرفع في الوقت نفسه، من دون أن تتاح له فرصة التقاط الأنفاس، ومن لم يشحذ حواسه ويعرف المطلوب منه، وهو دائماً غامض، ويبادر بتنفيذه على الفور، يتعرض للركل والصفع غالباً، أو السب الذي يطال الأب والأم.

كنا سبعة أو ثمانية مرمطونات مكلفين بخدمة مطبعة، كانت ضخمة، تحتل البدروم والطابق الأول من بناية قديمة، بها عدة ماكينات للطباعة والتدبيس والتغليف، ويعمل بها عدد ليس قليلاً من الأسطوات والصبية والمرمطونات.

وكنت قد تعودت على الخروج إلى سوق العمل في كل إجازة صيفية من المدرسة، وأعمل في مهنة مختلفة كل عام على مدى الشهور الثلاثة التي تستغرقها الإجازة، إلا أن عملي كمرمطون في مطبعة أرض شريف، ظل محفوراً في وعيي، ومازلت أتذكر تفاصيله جيداً.

أتذكر مثلاً أنني وأحد زملائي المرمطونات، غاب عني اسمه للأسف، تلازمنا في الخروج لشراء طلبات الاسطوات، واكتشفت معه باب زويلة ومحكمة الاستئناف وشارع محمد علي ودار الكتب وقصر عابدين وحارة الزير المعلّق، وأتذكر أيضاً حجم الرعب الذي كنا نسببه، أنا وزميلي، للشارع الذي تقع به مطبعتنا، عندما يكلفنا الحاج عبد اللطيف صاحب المطبعة بتحميل بكرة ورق على العربة الخشبية، ونقلها من المخزن إلى المطبعة، ولأن الشارع كان منحدراً بشدة، فقد كنا نقود عربة طائشة، يخشاها الجميع وهي تمزق كالسهم في الشارع المنحدر.

ولسبب ما، لم يتح لي المرور من الشارع الذي كانت تقع به المطبعة طوال السنوات الماضية، مررت بالطبع مئات المرات في الشوارع المحيطة وخصوصاً شارع عبد العزيز الشهير، وتابعت نموه السرطاني الذي انفجر وطبع المنطقة بكاملها بإيقاع مرعب، لكن المؤكد أنني لم أمر من قبل في شارع المطبعة.

مؤخراً مررت بالصدفة من هناك، واتخذت قراراً مفاجئاً بالبحث عن المطبعة ومشاهدة ما آلت إليه. كان الوصول إلى الشارع المقصود سهلاً، ولا يبعد عن الشارع العمومي (اسمه شارع حسن الأكبر) إلا شارعين أو ثلاثة، وتعرفت على الشارع بلا أدنى جهد، على الرغم من أنه فقد انحداره القديم، وبدا أقرب لشارع عادي، مما أفسد عليّ بهجة تعرفي السريع عليه. وتذكرت كيف كنا، أنا وزميلي نقود عربتنا الطائشة، فيفر الناس من أمامنا ضاحكين مع ذلك. سرت عدة خطوات أبحث بعيني عن المطبعة.

كنا في آخر النهار، إلا أنني أدركت سريعاً أن المطبعة لم تعد موجودة. مكانها أقيم مول حديث بثلاثة طوابق. كانت البناية القديمة قد أزيلت تماماً وتم هدمها، واحتل مكانها هذا المبنى الشائه الذي كان عبارة عن كمية هائلة من المصابيح واللافتات الكهربائية الملونة.

في هذه اللحظة أدركت أنني فقدت أشياء عديدة. فقدت انحدار الشارع الجنوني واتساعه، وفقدت المطبعة التي كنت أتخيل حجمها قديماً، أضعاف حجم هذا المبنى الشائه الفظ الذي غطته ألواح الزجاج والمرايا والكشافات الكهربائية.

خيّل لي أنني أخطأت، فهناك شيء ما في رائحة الشارع افتقدته، وكنت موقناً أنني سأتعرف عليه بسهولة، ربما أكثر من سهولة تعرفي على المكان، وعدت أدراجي أقطع الشوارع المحيطة شارعاً وراء شارع من دون جدوى.

من إصدارات
إدارة البحوث والدراسات الثقافية











وزارة الثقافة والفنون والتراث
الدوحة - قطر



ملتقى الإبداع العربي
والثقافة الإنسانية
www.aldohamagazine.com